

كيف عرفنا اللاشعور؟

د. عبد الرؤوف ثابت

حدثنا ما قبل التاريخ عن طريقين طويلين سلكهما الأقدمون معا ، حتى أدى بهم إلى ما نعرفه الآن عن اللاشعور .

١ - كان السحرة وأطباء القبائل ثم الكهنة فيما بعد يعالجون المرضى بالقراءة والرقى ، وبالترغيب والترهيب ، يخرجوا منهم القوى الخفية المسيية للمرض . وكانوا يسمون تلك القوى بأسماء تبعا لمعتقداتهم .

كما برعوا في استحضرار الارواح : الطيبة والشريرة ، وهى ارواح الآباء والأعداء ، وأرواح غير الإنسان . وكانت الأرواح تنبئهم عن الداء فيصفوا له الدواء أو العمل

وتشبه عمليات الاستحضارات هذه عملية التنويم المغناطيسى . ولو أن التنويم المغناطيسى حقيقة علمية بفهمونا الحاضر . وما زالت هذه الإستحضارات تطبق في بعض المجتمعات ، النامية والمتقدمة على السواء ، ومنها «الزارة» و«إستخراج الشيطان» exorcism .

كذلك إهتم الأقدمون ، وخاصة المصريون ، بظاهرة الأحلام . وحلم عزيز مصر وتفسير سيدنا يوسف للحلم المشهور معروف للجميع . وفى كثير من الأحيان يفسر المفسرون الأحلام ، وهم غالبا عارفون أذكاء ، ليقوموا سلوك أصحابها ، ويرشدوهم إلى صالحهم فى حاضرهم ومستقبلهم .

٢ - اماثان الطريقين اللذين سلكهما الأقدمون ، فهو محاولتهم فهم القوى الخفية المسيية للمرض .

كل ما له إسم فهو موجود
أفلاطون ، ٣٠٠ ق.م

مقدمة :

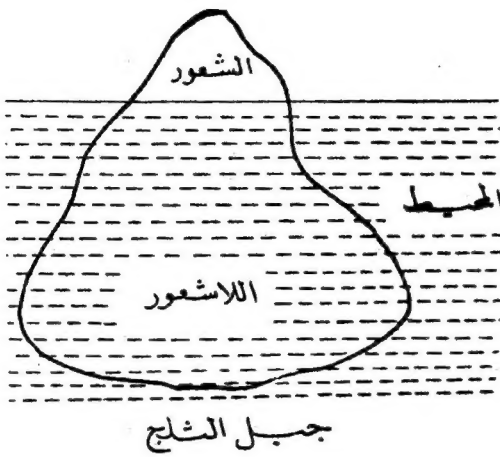
ينقسم العقل ، النفس مجازا ، إلى منطقتين : الشعور واللاشعور . واللاشعور هو جوهر العقل ومجمعه وركيزته . وإن كنا لا ننظف إلى عمله نغطنا واضحا بسبب ضوضاء الواقع .

وحجم اللاشعور إلى الشعور عظيم جدا ، حتى أننا إلى الآن لا يمكننا سبر غوره أو الإلمام بكل خواصه وقدراته .

فإذا تصورنا العقل كجبل الثلج فى المحيط . فإن الجزء الظاهر منه فوق سطح الماء هو الشعور . وهو صغير الحجم جدا بالنسبة لما خفى تحت السطح وهو اللاشعور . أنظر الشكل . وإذا شبهنا العقل بمدينة كبيرة أثناء الليل ، وسلطنا عليها شعاعا من مصباح كاثف ، فإن القطاع الضيق الذى يظهره الضوء من المدينة هو الشعور . أما باقى المدينة السايح فى الظلام فيمثل اللاشعور . وسواء ما ظهر فى الضوء أو خفى فى الظلام من المدينة ، فإنها تزخر بالحياة والحركة وإن لم يتسن لنا رؤية ما يحدث فى الظلام .

اولا : اللاشعور قديما

لم يكن الإهتمام إلى اللاشعور هدفا سعى إليه . ولا جاء إكتشافه عن طريق الصدفة .



وخطا نيته (١٨٤٤ - ١٩٠٠) بالتأمل شوطا بعيدا . فبعد أن احتجب عن الناس لفترة ، خرج على العالم ليدهشه بأنشوده العذبة وهذا ما قاله لي ذرادشت ، تأمل بنفسه في عالم اللاهلموس . وهناك قابل ذرادشت ، وما قابل إلا نفسه في لا شعوره .

وفي مجال آخر ، أكد نيته قابلية الإنسان للخداع . وقال في معرض «الخداع» ، «قد يعتقد المرء أنه منجذب» إلى الأمام ، والحقيقة أنه مذموم من الخلف و «ان الإنسان في تمسكه بالتقاليد والعرف التي لا تنفق والمنطق ، إنما هو خادع لنفسه»

وهناك كتاب للفيلسوف صمويل بَنَلر ، حذا فيه خذو نيته وعنوانه بـ «الإنسان والعرف» .

حل المشاكل لا شعوريا :

عنى هولمولتز عام ١٨٩٨ بظاهرة حل المشاكل لا شعوريا . ومعناه أننا إذا أهملنا التفكير في مشكلة صعب علينا حلها ، فإن الحل قد يطرأ علينا فيما بعد فجأة . ودلال بذلك على وجود تفكير وإدراك خفيين يعملان في اللاشعور .

قال لي كاتب معروف إنه توقف عن كتابة قصة لحيرته كيف تمكن تلميذا من سرقة صورة فتاة معلقة في صالون البيت مع صور العائلة دون أن يراه أحد من أهلها . وبعد أيام واته الفكرة : يسرق التلميذ الصورة ثم يخفيها في حقيبه المدرسية !

٢ - اللاشعور في الطب النفسي :

الإجماع :

اهتم الأطباء النفسيون في النصف الأخير من القرن الماضي بظاهرة الإجماع وقسموه إلى ذات وموضوعي . وأنه بسبب الأمراض النفسية . وبسبب التسلط والخضوع والمعتقدات الخاطئة المرضية (الهذات) . والأحلام ، وخاصة الهادفة والمؤثرة ، والتجوال أثناء

فكانوا لذلك يدخلون في «غيبوبة» trance . يقابلون أثناء الأرواح ليفاوضونها لصالح المرضى . وكانوا أثناء غيوباتهم «يسافرون» إلى مدن الموت وعالم الأرواح .

وعن طريق الغيوبات توصلوا إلى معرفة التنويم المغناطيسي . . Hypnotism . وكانوا ليتقنوا صنعتهم يقوموا بتمرينات طويلة شاقة ، يتدربون أثناءها على التفكير والاستغراء والتأمل .

وكانت تدريباتهم في الواقع «رحلات» داخلية في أنفسهم . هذه الرحلات الداخلية التأملية هي التي أوحى لشاعر إيطاليا الأشهر دانتي Dante بكميديته الإلهية . وبشاعرنا أبو العلاء برسالة الغفران . وقبلهما عند البوذيين ما يعرف بالجلجاموش .

وعلى طول الطريق ، احتجب الكثيرون من المفكرين والأدباء لبعض الوقت قبل أن يخرجوا على العالم ويدهشوه بإنتاجهم وإبداعهم .

ولم يدر الأقدمون الأسبقون أنهم كانوا يتعاملون مع اللاشعور . وأنهم كانوا رواده ومهدى الطريق أمامنا إليه .

ثانيا : اللاشعور حديثا .

١ - اللاشعور عند الفلاسفة

التأمل Meditation ، معروف وممارس من عهد البوذيين القدماء ، إلى متصوفي العصور الوسطى ، وإلى عهد النهضة الأوروبية Renaissance . .

تأمل فلاسفة عصر النهضة ، أصحاب الفكر المجرد ، في الظواهر غير الملموسة كالمعرفة والتبوع والإلهام والارادة والأحلام والتنويم المغناطيسي . . الخ .

قال آرثر شوبنهاور عام ١٨٣٠ في كتابه «العالم كإرادة وفكرة» إن في الإنسان قوة خفية أسماها «الإرادة» . وذلك على أن الإرادة تتحكم في سلوك الفرد بدون أن يشعر ، وكأنها . . «الرجل الأعمى القوي الذي يحمل على كتفيه رجلا ضعيفا مبصرا» و «إن الشاب الذي يقع في حب فتاة جميلة ، هو في الحقيقة ، ودون أن يشعر ، يلبي غريزة المحافظة على النوع - بدافعها الجنسي» .

ثم استبدل فون هارتمان عام ١٨٦٩ بكلمة الإرادة اصطلاح اللاشعور ووصفه بأنه . . «شيء عظيم الذكاء والمقدرة والمهارة» . وقال إن اللاشعور جوهر الإنسان وخبيثته ، وأنه الأساس المكين لمانسا الملموس .

الليل والخوف المرضى Phobia . وقالوا إن السحر نوع من الإيحاء .

فسر هؤلاء الأطباء الخوف المرضى تفسيراً منطقياً . قالوا إن المريض يصاب به منذ طفولته المبكرة . فمثلاً : إذا فزع طفل في مهده من قط ، فإن خوفه من القطة عامة يبقى منطبعا في لاشعوره . ليظهر فيما بعد في شكل خوف مرضي ، مع أنه لا يتذكر حادث القط الذي أزعجه في مهده .

كتب طبيب لصديق قال : كان عندي ميل قوى للوقوع في هوى النساء الحولوات . وتأملت في ذلك طويلاً حتى تذكرت أنني في صباي أحيت صبية في عيناها حول . وبعد أن تحققت من السبب ، فقدت السيدات الحولوات تأثيرهن على .

وأمكن للأطباء استرجاع «الأفكار المنسية» من المرضى . بواسطة الإيحاء في شكل التنويم المغناطيسي (الإيحاء هو عملية التنويم المغناطيسي) . وكان مرض المستيريا منتشراً في ذلك الوقت (أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن) خاصة بين السيدات ومريضات المستيريا شديداً الإيحاء . ويحكى عن الطبيب الفرنسي شاركو Sharcot أنه أشاع وباء المستيريا بين الفرنسيات ، لإهتمامه الخاص بمرض المستيريا وعلاجه .

وإذن فقد وضع للأطباء ما للاشعور من تأثير على الآراء ، والأفكار والمعتقدات والإيهام والوجدان (الماطفه) .

وصحح الطبيب مودزلي الاعتقاد آنذاك أن التفكير لا بد وأن يكون عملية شعورية خالصة . إذ أثبت في معمله النفسي أن التفكير الواقعي إنما هو حصيلة مكونات شعورية ولا شعورية .

رابعا : عصر التحليل النفسي (١٩٠٠ - إلى الآن)

ونزل اللاشعور إلى الشارع . وتداولته الألسن في النوادي والمقاهي يتعدها قال الفلاسفة ، إن البحث في اللاشعور وظواهره ، لا يدخل في نطاق العلم تماماً بل يتعدها إلى حدود ما وراء الطبيعة Parapsychology .

وقال علماء النفس أن الظواهر اللاشعورية : التفكير الخفي والذاكرة المنسية . الخ ليست من اختصاص الأطباء . وأن الفصام (وهو مرض عقلي) مفهوم لا شعوري ، وليس للأطباء صبغة فيه . وقال البعض إن العقل شيء والمخ شيء آخر . وإن العقل أكثر من حصيلة كومبيوتر . الخ .

ولكن سيجموند فرويد S.freud (١٨٦٥ - ١٩٣٩) الطبيب النفسي الأشهر جاء بجديد .

درس فرويد التراث الحضاري كله عن موضوعنا هذا ، اللاشعور . ثم خرج بنظريته «الكبت repression» . قال إن الكبت يسبب الأمراض النفسية . وخاصة على حد قوله ، كبت الرغبات الجنسية . وكان الجنس في أيامه (العصر الفيكتوري - نسبة إلى الملكة فيكتوريا ملكة الامبراطورية البريطانية) مكبوتاً ، حتى إن الكلام فيه كان محرماً .

وفرويد هو صاحب مدرسة التحليل النفسي العريضة ومتشعبها . قال إن الأمراض النفسية تحدث نتيجة «للصراع» بين الرغبات المكبوتة في اللاشعور والقوى الكابتة في الشعور . وأشار إلى «المقاومة» التي يبديها المرضى للأطباء المحللين أثناء العلاج بالتحليل النفسي .

اللاشعور السلالي :

درس كارل جوستاف يونج (Ung ١٨٧٥ - ١٩٦١) ، كما فعل فرويد ، التراث الحضاري الغربي والشرقي ، وخاصة في الهند . ثم قال إن الأساطير والروايات والفنون والآداب تشير إلى وجود لا شعور عام - أي توارث في كل السلالات البشرية على مر التاريخ - بجانب اللاشعور الشخصي أو الخاص . وقال إن محتويات اللاشعور السلالي أو العام لم تكبت . وإن هذه المحتويات إنما هي «رموز أرشيتيپ Archetypes» . وأن لها تأثير عظيم وفاعلية قوية على المرء طول الوقت ، دون أن يشعر طبعاً . وهذه الرموز هي رمز آدم في المرأة ورمز حواء في الرجل (كل آدم يحمل حواء في نفسه) ، ورمز الصديق والأم أو الأمومة والأب (وأسمى رمز الأب ، الشيخ الحكيم الذكي) .

ومن المعروف أن يونج كان مسيحياً طيباً . وكان فليسوفاً وأديباً أكثر منه طبيباً . وكتابات معروفه ضمنها في ثمانية عشر كتاباً في حجم المعجم الوسيط . ولعل رموزه الأرشيتيپ الثلاث : الصديق والأم والأب تعكس محتويات اللاشعور المسيحي ، وإن أصر على أنها عالمية . وربما لهذا جاء علاج مدرسته الواسعة الانتشار أقرب إلى الروحانيات منه إلى العلاجات الطبية التقليدية . وعلى كل فتعاليم يونج غير مطابقة تماماً للأصول العلمية . وعلاجه يهود بالنفع على من هم أكثر روحانية وأقل مادية .

خاتمه :

أجمع العلماء مؤخرًا على وجود أنواع من
اللاشعور . فإلى جانب اللاشعور الخازن ،
للذكريات والخبرات . واللاشعور المنشق ويحتوى على
الخبرات المؤلمة والغير مرغوبة . واللاشعور الملهم أو
الخلق ، وتأثيره واضح فى أعمال الموهوبين .

واللاشعور السلالى . . توجد لا شعوريات أخرى لم
تكتشف بعد . وسيؤدى إكتشافها إلى إثراء معلومات
الأجيال المقبلة عن :

ذلك الـ «شئ» العظيم القدرة والمهارة والذكاء ،
كما تخيله فون هارتمان منذ أكثر من مائة عام ، وأطلق
عليه إسم اللاشعور ●

هل أنت سائلتي؟

وذي امانى ، لا جهدي ولا كسلي
اكان لي ، ام تخطى مهجتي املني
ولا ابالي ، سداي ثم ام خللي
زهو الشبابه كما قد شاءلي خبلي
ولا اغاني تشجيني ، ولا غزلي
ولا شغور العذارى لم تذق قبلني

الا بما فيه عذري ، لا به عذلي
موهت ، لا عن مبالاة ، ولا خجل
الا بكل اباحي ومبتذل
واستميل هواها ، وهي ترصد لي
يجتازها شمل ، الا الى شمل

رحماك ، لا تبحثني عني ولا تسلي ..
ومر بالامس والنعمى على عجل
قلبي غدا تعبنا حتى من الامسل

احمد علي حسن

هذي ليالي ، لا همي ولا شغلي
سيان بعد الذي ادركت من املني
أسلمت لليأس والالام جانحتني
وكنت حين تصدى لي وراودني
والان أصبحت ، لا لهوي ولا سكري
كأنما الحب لم يسلك الى نفسي

نعمى على النفس ، اني لست اذكرها
دنيا اذا ما بدت لي في مفاتنها
استغفر الحب والاحلام ، ما طلعت
اعدو اليها ، ولكني اكفكفها
تنازع العقل فيها والشباب ، فما

هل أنت سائلتي مما اكابسه
أنا الذي لمس الالام فانتفضت
فما يراود قلبي بعدها امسل



السلام

بقلم :

يحيى عبود بن يحيى

الشمالية .. حتى يأتى
اجلها ...!! سكنت على
مضض ... مهمت بتعجب
« متى يأتى اجلى ... نعم ...!! »
شئ من الامان احاط بأم
محمد .. سترها من عيون المارة
وعاصم كأي طفل .. لا يعرف
ماذا جرى له ؟ لا يعرف كيف
ولماذا ؟

●● أمى .. لقد جعت .. الا
يوجد شئ يؤكل هنا ...!!
امتنع وجه « العجوز » ماذا
تقول ؟ الطعام قد التهمه .. انه
ياكل بنهم .. انه كالطاحونة ..
يزدرد كل شئ .. يهضم كل

فقر معدم .. لم يخلف شيئاً أي
شئ .. لا .. بل خلف عاصم ..
ماذا وراك يا عاصم ؟
- حقا .. لست ادري من انا ؟
تلقفته الايدى .. العجوز .. أم
محمد .. جدته .. تعتنى به ..
تهدد به الايام .. هي تطلب
الاحسان .. عل اصحاب
الاحسان يشفقون عليها ..
الرجل يسكنها في غرفة مظلمة ..
في مؤخرة بيته .. كانت مستودعا
للحاجيات التالفة .. فحن
عليها .. أشفق .. اراد ان يقدم
شيئاً لله .. أو لنفسه فتكرم
باسكانها .. « وضعوها في الغرفة

عالم ملبد بالغيوم .. ايام لا
ترى فيها الاشراق .. اين
النور .. اين امتشاق الضياء ..
وسط هذا الضباب ، لقد خلقت
وحيدا .. مات ابي .. لحقته
أمى .. تلقفتنى الايدى
باشمزاز .. بذهول .. كيف
نسميه .. ماذا نطلق عليه من
الاسماء .. عاصم .. أي عاصم
هذا ؟ انه لم يعصم نفسه من
الحاجة .. من يتكفل بنفقته ..
من يعلمه .. من يداويه .. من
يرتق له ثيابه .. من .. من ...!!
كلها تتساعل ، بذهول وخيرة ..
حزن .. ماذا تعمل به .. ان اباه

شيء .. وهو لا يدري أن بضاعة
« أمه » كما يدعوها .. الفقر
والمسغبة .. لا أحد يدها بشيء
من المال .. لا أحد يعطيها شيئا
من الطعام .. لا أحد يسأل من
أين يأكلون !! أياه .. دنيا
واسعة .. ناس تفرقت بهم
السبل .. كأنهم في عرصات يوم
القيامة الكل لاه عنا .. يا ربى ..
ماذا اعمل ؟ « مكيال من
البليلة » اتعيش بها .. فهل
تقرضنى يا أبا عمر .. ضحك
التاجر منها .. لقد تعود أن لا
يقترض احدا .. ولا سيما في
الصباح ..
- دين على الرقيق يا عجوز
النحس .. قالها بصوت خافت ..
تشاغل عنها ..
وقفت شاخصة كتمثال لا
يتحرك .. التاجر ينظر اليها
شزرا .. صرخ في وجهها
●● ماذا ؟ قلت لن ادينك
شيئا .. مفهوم ..
- يا رجل .. ثقي اننى سأرد لك
حقك
●● أوه .. أوه .. ما هذا
الصباح العكر !
الزبائن يشترون !! اعطنى
سكر .. اعطنى ملح .. مكيال من
الارز من فضلك .. بسرعة ..
أريد أن الحق الحافلة !! الحركة
دائرة .. أبوعمر يتحرك بخفة
رغم بلوغه الخامسة والخمسين
من عمره .. العجوز لا زالت
واقفة .. ينظر لها .. يزيح نظره
عنها .. رآها مشتر قادم ..
تسأل من هذه العجوز ؟ لماذا
تقف والزبائن يتخطونها ..
وصاحب الدكان مشغول عنها ..
- تفصلى يا أمى ..
●● لا .. بل انت .. اننى ..
انتى ..
- آه .. فهمت .. اخرج من
جيبه ، عشرة ريالات .. دسها في
يدها على استحياء انتقضت ..
كان عقربا لسعتها .. دارت بها
الدنيا واظلمت .. احسنت
بالدوار .. تذكرت حالها ..
كظمت غيظها .. الدنيا لا تخلو
من الناس الطيبين ..
●● - هل اعيد له ريالاته ؟ ..
لا .. لقد دفع من تلقاء نفسه ..

شكرا يا بنى .. أكثر الله من
امثالك !!!
- تقدمت بشجاعة .. هامتها
ارتفعت .. صوتها اصبح
مفهوما ..
- قلت لك .. اعطنى مكيا لا من
البليلة
●● يا الله .. صباح خير ..
- ما لك تتمم .. أريد مكيا لا من
البليلة ، بمالى ..
●● - ماذا ؟ قلت (مالى) من
أين لك المال ؟ ..
- مالك .. الله كريم .. كريم ..
خذ
عادت ادراجها ، والفرحة
تغمرها .. ما أكرمك يا رب .. لقد
بقيت معى خمسة ريالات ،
سأفرح عاصم .. سأشترى له
« سندويتش » لقد مضت عليه
ايام لا يأكل الا العيش
الناشف ..
- ماما جت .. ماما .. جت ..
●● - خذ كل .. كل .. هذا من
فضل ربى
شمرت عن ساعد الجد ..
نظفت حبيبات البليلة .. وضعت
حيات من الفحم على الكانون ..
اشعلت النار .. سهرت الليل
بجانب قدرها .. ترفع حبة
بملعة قديمة .. تذوقتها .. لقد
نضجت .. نام الطفل .. تمدد ..
شخر
●● نعم .. أيها المسكين ..
امتلات بطنك .. لا أدري ماذا
سيحدث له .. هل سأعيش حتى
أراه شابا ..؟! مر الليل
بسلام .. تراخت اجفانها ..
وضعت رأسها على المخذة ..
داعبتها الاحلام مروج خضراء
على بعد النظر .. اشجار
ياسقة .. طيور مفردة الوان ..
الوان .. الاراتك متناثرة ..
هنا .. هناك يجلس فردان ..
فردان .. ذكر وأنثى .. النعمة
بادية على محياهما .. الانهار من
حولهما .. الثمار اصناف ..
الوان .. ما هذا .. انه ابنى ..
ما الذى اجلسه بجانبها .. هذا
الفتى ترك ابنه .. وذهب .. هل
تزوج دون أن أدري ؟ يتزوج
دون أن يدعونى ؟ .. دون أن

يخبرنى ؟
●● انه يبتسم .. يبتسم لى أم
لها ؟ .. لقد رأتى قادمة .. فلم لا
يقف على قدميه مرحبا .. ما
الذى اجلسه بجانبها .. هذا
الفتى ترك ابنه وذهب ..
- أهذا انت يا محمد ؟ .. تبأ لك
من ابن عاقى !!!
اقتربت .. نظرت نحوه ..
أخذت بتلابيبه .. امتدت يدها
الى عنقه .. انتقض واقفا ..
نهرها ..
●● ما الذى تفعلينه يا امرأة ؟
- احقا .. انا امرأة .. الا
تعرفنى ؟
أومات الشابة الجميلة ..
- من أنت .. يا عزيزتى ؟
●● اسأليه .. اسألى رفيقك ..
سوف يخبرك من أنا .. ومن
أكون ؟
- اتعرفها .. يا قاسم
●● وغيرت اسمك ايضا .. يا
لك من مزور غشاش
- لا .. لا .. لم أرها من ذى قبل
زمرت .. ارتعدت
فرائصها .. صرخت بصوت
عال ..
●● الا تعرفنى يا هذا ؟
سرعان ما نسيت من أنا .. يا
لوقاحتك
- انه لا يعرفك .. بل لم يرك على
الاطلاق
●● احقا .. ما تقولين ، وكيف
له أن يعترف .. وقد طوقتيه
بخداك والاعيك .. ذكره ..
قولى له .. أين طفلك عاصم ؟
الذى تركه وديعة .. لقد تركه ..
قال لى : انها رحلة قصيرة ..
سوف اعود .. ها هو مضى ..
مضى لم يسترد وديعته .. أهذا
انسان يستحق الكرامة ؟
- أنا تركت عندك طفلا اسمه
عاصم ؟
●● - نعم .. نعم .. انه ..
انه ..
بسم الله الرحمن الرحيم ..
اي كابوس .. أين أنا .. عاصم
ابنى .. احتضنته .. تلمسل
الطفل .. ضلوعة تكاد تنكسر ..
عيناه شاخصتان .. أين كنت ..
وأين أنا ؟ أهو حلم .. اي رؤيا
هذه ؟ عادت اليها حواسها ..

العصر .. لقد قام «عاصم»

بالمهمة ..

●● - يا بني .. دروسك

أهم ..!!

استطاع عاصم ان يكور

صداقات من اقرانه .. وابناء

شارعه .. اخلاقه جيدة .. حبه

للدروس .. لقد تفوق .. مشى الى

الامام .. بخطوات وطيدة .. جاء

الامتحان .. سار مسرعاً

بلهفة .. لقد نجحت وبتقدير

ممتاز ..

- امي .. امي .. افرحى لقد

نجحت

- امي .. امي .. انت نائمة ؟

شاع الخير .. « لا حول ولا

قوة الا بالله » لقد ماتت « أم

محمد » الحزن والكآبة ، يخيمان

على جبين عاصم ..

●● لا تحزن .. يا بني .. تذكر

قول الله « اذا جاء اجلهم لا

يستأخرون ساعة ولا

يستقدمون »

- صدق الله .. صدق الله ..

اللهم لا اعتراض .. ولكن

●● ماذا ؟

- أردت ان ارد لها الجميل

انها كل شيء في حياتي

●● يمكنك ذلك ..

- كيف دلتى .. كيف ارد لها

الجميل ؟!

●● ادع لها .. اكثر من

الدعاء .. تصدق على روحها ..

ولا تنس والديك

والايام تدور .. وعاصم يتقدم

في دروسه .. « سوف افرحها ..

وهي في قبرها » .. كانت تحبني

دوماً على الدرس والتحصيل

دائماً تقول لي « انتبه يا بني ..

ذاكر دروسك .. استوعب ما

يلقيه عليك المدرس »

- رحمها الله ، لقد كانت امرأة

صالحة .. كافحت بشرف ..

عانت بشرف .. ربت بشرف ..

انتهى من الثانوية .. ابنت

للخارج .. عاد (مهندسا) كان

فخرا للوطن .. وفخرا للتي

سهرت عليه .. أمه (بائنة

البليلة)!! أحسنت تربيته ..

وقدمته فارساً متعلماً .. يعرف

حق الله .. وحق الانسانية ..



الواقع المر .. تركتني وحيدة يا

بني .. وتركت حملاً ثقيلاً على

كاهلي ..

- يا لك من ابن .. حاشا لله ان

يكون محمد ابناً عاقباً ..

حاشا .. حاشا ..

اشرقت الشمس ، خرجت

بقدرها .. تكأ كالأطفال

حولها .. قال لها الاطفال :

« انت أمانا كلنا ..!! » جرت

الريالات على يدها .. لقد كسبت

في اليوم الاول .. ريات ..

والايام تدور .. عاصم بدأ

يتفتح .. الحقته بالمدرسة ..

دولة رشيدة تدفع دون ان

تأخذ .. انتهى من الابتدائي ..

دخل المتوسط .. الجدة تعاني

من الشيخوخة والاجهاد ..

ترددت على المصحات .. الانهاك

يبدو على محياها ..

- يا الهى .. مد في عمري ..

متى ارى عاصماً متزوجاً ..

طال مرضها .. تغير ميعاد

بيع « البليلة » من الصباح الى

استعاذت بالله .. توضأت .. لقد

قرب الفجر .. المؤذن يعلو

صوته .. « الله اكبر .. الله

اكبر .. الله اكبر .. الله اكبر »

لبست قميصها .. وعلى خاطرها

يتجلج الحلم .. اتجهت نحو

القبلة .. انتهت من صلاتها

رفعت يدها (يا رب .. يا اله

المستضعفين اعنى على طاعتك ..

واختم بالصالحات اعمالى .. يا

رب يارب « الفكر لا زال يدور ..

يدور « ان ابني قد خط المشيب

راسه .. وهذا الذى رايت

شاباً .. يافعاً .. قوى

العضلات .. اسود شعر

الراس .. عيناه سوداوان .. هل

حقا كنت مخطئة .. لكننى اعرف

ابنى .. ملامحه .. وهل تخطيء

الأم ابنتها « لكن لماذا تنكر لى ..

انه لم يعرفنى .. ولا يعرف ان له

ابناً اسمه عاصم » اللهم اجعله

خيراً .. اللهم اجعله خيراً ..

.. هيه .. اضغات احلام .. ما

اكثر الاحلام .. مالى وللأحلام ..

لننش الواقع بكآبته وحزنه ..

الليث منتورة

تلاش

" الا فلتبارك اعراسك ايتها الشمس "

آيتها العين الملهمة ، في ضباب الايام
الغافية ،

في ضباب المجاهيل الحبيبة ..
تحدثني الي ، ودعي العمر يمر كحلم رائع
مجنون ..

ولا تغمزيني ساخرة :
- تعال لنضمحل كأني يوم عادي .

يا وريقة خريفية شقراء ..
حبك هداني الى اللج المنتمرة ..
فاذا كانت اهازيجي الخرساء ،
قد نشرت ازهار الدنيا تحت اقدامي ،
فسيتم للناس هجران ، " التراب الميت "
وستقولين لي كمن ينتقم من نفسه :
- الا كم سيحلو للناظر السماوي
تفقد فنه الترابي فينا ،

ايتها العين الملهمة .
انت التي لا تجاري احزانك ،
ان عيونك من الاغوار الرهيبة ،
تشع خلال عيون عميت من قديم الدهور ،
لتقودني الى الايام الغافية في الغد ،
وحسبي ان تهديني الى ابتسامة في الخريف ..
الى تلاش ..

فاتح المدرس
حلب

لنقد الشعر الحديث

البحث
عن
منهج

صبرى حافظ

قد

يبدو عنوان هذه الدراسة طموحا أكثر مما ينبغى لدراسة فى هذا الحجم .. لأنه يثير بداءة كل القضايا النظرية التى طرحتها حركة من أخصب الحركات الأدبية فى تاريخنا الحديث .. ألا وهى حركة التجديد التى انتابت جوهر القصيدة منذ ما يقرب من ربع قرن من الزمان والمعروفة بحركة الشعر الحديث ، ولأن دراسة تريد أن تزعم لنفسها أنها تبحث عن منهج نقدي جديد أو تبلور مجموعة من القيم والمفاهيم الجمالية والفكرية لنقد هذه الحركة الشعرية لابد وأن تلجأ الى اثبات مقولاتها الجديدة من خلال تمحيص المقولات القديمة ونفيها ، ولا بد وأن تتبنى خلال عملية التمهيص تلك مفهوما معينا للحدثة وللتجديد وأن تعتق تصورا للضرورات الحضارية والفكرية والجمالية التى انبثقت عنها التجربة الشعرية الجديدة والمعالجات النقدية التى صاحبته . ولا بد وأن تطرح كل هذه القضايا والتصورات أمام القارئ قبل أن تصحبه معها فى رحلة البحث عن المنهج الجديد . وهذا ما لا يمكن أن يتوفر لدراسة فى هذا الحجم الصغير وإن سعت الى الاحاطة ببعض جوانبه .



الوصفي من العملية النقدية وكان نصيبها من المعيارية ضئيل للغاية . وإذا كان النقد الأدبي الحديث معياراً بحد ذاته ما هو - حسني - فإن على هذا الكتيه الجديد أن يعرض جنوح الدراسات السابقة إلى الكتيه الوصفي بنوع من التأكيد على الجوانب المعيارية . وسوف يتضح لنا بعد قليل أن التأكيد على الناحية المعيارية في المنهج النقدي الذي نبحث عنه ليس ناجماً فقط عن نزعة تعويضية تنسجى إلى راب صدوع المحاولات النقدية السابقة ولكنه أيضاً ولابد حاجة حتمية تراهى من طبيعة الصورة التي الت إليها القصيدة الحديثة وتستجيب لها . وإذا كانت حركة الشعر الحديث ذاتها قد ظهرت تلبية لمجموعة من الضرورات الجمالية والفكرية والحضارية منذ ما يقرب من خمسة وعشرين عاماً ، فإن البحث عن منهج نقد لهذه الحركة ولابد مجموعة جديدة من الضرورات . بعضها مبنى على الضرورات السابقة وبعضها الأخر متجاوز لها . وإذا كانت هذه الدراسة ليست المجال المناسب للحديث عن الضرورات التي انبثقت عنها حركة التجديد الشعرى فإنها أنسب الجسالات للحديث عن الضرورات التي تستلزم البحث عن منهج متكامل لنقد الشعر الحديث . وللهذا بأولى هذه الضرورات .

اثارة قضية حاجتنا إلى منهج نقدي يشارك بفعالية في بلورة قضايا الحركة الشعرية الجديدة ويساهم في حل بعض مشكلاتها . أقول يساهم في الحل ولا أقول يطرح حلولاً . لأن الحلول مرهونة في النهاية بالمخالفات الإبداعية / بالاستقصاءات الثقافية . وكل ما نستطيعه الدراسات النقدية هي تلبية الشعراء إلى الدروب التي تفضى إلى المفازات للجرءاء حتى لا ينعنوا السير فيها . وإلى الدروب التي تعد المغامرة فيها بنى من الحصاد حتى يقدو السير ولا تزعم هذه الدراسة - كما قد يوحي عنوانها لبعض - أنها تنطلق من الفراغ أو أنها ترفض كل التناولات النقدية لحركة الشعر الحديث . لأنها في الواقع تقدم بناءها فوق الأرض التي صاغتها المحاولات السابقة . ولأن الدراسات النقدية (١) التي حاولت أن تحيط بأبعاد الحركة الشعرية الجديدة وأن تتناول بطلها حصارها وقضاياها كانت من وجهة نظر هذه الدراسة محاولات هامه في طريق البحث عن منهج لنقد الشعر الحديث . محاولات تفاعلت قسرتها على الإنجاز ومساهمتها في بلورة هذا المنهج الذي يرتفع إنجاز النقدي إلى مستوى الإنجاز الشعرى للحركة الجديدة ومعالجتها . وهي محاولات جنح أغلبها إلى الجانب

من هنا فإن هذه الدراسة لن تدعى لنفسها القدرة على أن تستنفد - لا من وجهه النظر المنهجية ولا على الصعيد الفاريجي - المشاكل التي تثيرها . ولن تستطيع التوافق أزاء ما تعتقد أنه قد أصبح لدى القارئ الذي تطمح إلى مخاطبته نوعاً من السديهيات . ولا استغرقنا محاولة تطبيق هذه البرديهيات حتى امرها . ولكنها - أى الدراسة - سسماول أن تطرح مجموعة من القضايا والأفكار النقدية التي تنطوى بدورها على مفهوم معين للشعر والحداثة معا . والتي تبلور من خلالها مشاركتها في البحث عن منهج لنقد الشعر الحديث . منهج يتخلق من خلال المعاشية الامينة لنصوص هذه الحركة وإنجازاتها . ومن لفهم الدقيق للنوعية الخاصة للشعر كجس أدبي له خصائصه الفريدة وتاريخه الطويل . ومن استيعاب الكثير من قضايا هذه الحركة الشعرية ومشكلاتها النقدية على صعيد البناء والرؤية . ومن احتكاك بالمدارس والمناهج النقدية الحديثة التي بلورت مجموعة من الأسهامات الهامه في تحليل القصيدة الشعرية والكشف عن كنوزها وخباياها . ولا تطمح هذه الدراسة في الوصول إلى منهج شامل لنقد الشعر الحديث وإن كانت هذه غايتها البعيدة . بل كل ما تطمح في تحقيقه هو

١ رحلة القصيدة الجديدة نحو التركيبية

حتى في نطاق التنوع والتعدد . بينما نتجا القصيدة الحديثة في مرحلتها الأخيرة إلى نوع جديد من الحركة المرآئية لا يتم وفقاً للمنطق الصوري ولكن طبقاً للمالكيتك شديد التشابه والتعقيد : يتم فيه حوار جدلى عميق بين الجزئيات المختلفة للعمل الشعرى . ويفقد فيه المتلقى خاصية الإشباع المستمر لتوقعاته ذات الطابع الاستطاردى . ويجد نفسه مع أزاء من جديد من المتلقى الفعال الذى يتطلب جهداً ومشاركة لم يعدتهما من قبل . ولذلك فإنه يطلب من النفس الذى من دوره - كما يقول مانت بيف - أن يعلم الآخرين كيف يقرأون . أن يساعده في هذا المجال . وأن يقدم له مجموعة من المفاتيح التي تيسر له ولوج عالم الشاعر الحديث .

وقد كان من الطبيعي أن تقطع القصيدة الجديدة في ربع قرن من الزمان هذه

الوعاء القديم بعض التعديلات حتى يستطيع أن يستوعب الروافد الجديدة للتجربة . فبعد أن كانت القصيدة الجديدة مجموعة من الاستطاردات النغمية العذبة والصور الشعرية الشبيهة . أصبحت بناء تركيبياً معقداً تستخدم مجموعة كبيرة من الأدوات والوسائل البنائية التي تصوغ مسار الحركة الشعرية في القصيدة الجديدة . وهي حركة تعتمد على نوع من التتابع الكيفى الذى يلغى على المفارقات وعلاقات التماثل والتضاد والجدل المستمر بين الصفات والخصائص النوعية المختلفة . وذلك بعكس المرحلة الأولى من تاريخ القصيدة الحديثة . حيث كانت الحركة الداخلية للقصيدة تنهض على أساس من التقايح المنطقي والتسلسل السببى الذى تؤدي فيه المقدمات إلى النتائج وفقاً لاستطراد منطقي متكامل .

وتنحت أهم هذه الضرورات ملامحها من تلك الرحلة الطويلة التي قطعتها التجربة الشعرية الجديدة . فبعد أن استلج الشاعر العربى الحديث مفهوم التجربة الشعرية بالمفهوم القديم عز أغراض الفرض قطع بهذا المفهوم الجديد رحلة طويلة امتدت من القصيدة الغنائية البسيطة ذات الصوت المفرد والإيقاع المفرد حتى القصيدة التركيبية ذات البناء الكليفي والأصوات المتداخلة والإيقاعات المتناغمة والمستويات المتعددة من المعنى مروراً بالقصيدة القصصية ذات النفس القسير - وهي شيء غير القصيدة الملحمية رؤية واسلوباً - والقصيدة الغنائية التي تنطوى على أكثر من صوت واحد والقصيدة الدرامية وغير ذلك من الإوعية التي استوعبت في بنائها بعض مظاهر التجربة الشعرية الجديدة لفترة ثم ضاقت عليها فتجاوزتها لوعاء أكثر اتساعاً أو حاولت أن تجرى داخل بنية

(١) مثل (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة (شعرنا الحديث إلى أين ١) لغالى شكرى و (الشعر العربى المعاصر) للدكتور عز الدين اسماعيل و (الشعر العربى الحديث وروح العصر) لجليل كمال الدين و (قصة الشعر الجديد) للدكتور محمد النوبهوى و (البحث عن الجذور) لخالد سعيد .

جديدة في تناولها * لأن طبيعة المنهج الذي كان قادرا على استيعاب كل قضايا القصيدة الحديثة في مرحلة الغنائية البسيطة لا تجعله قادرا على تلبية جميع متطلبات القصيدة التركيبية أو استنفاد كافة مشكلاتها .. بل إن وجود القصيدة التركيبية الجديدة الى جوار الإشكال الأولي من القصيدة الغنائية يؤدي بدوره الى تفاعل الشككين معا والى تبادل التأثير والتأثير بينهما * وعن هنا فان القصيدة الغنائية هي الأخرى قد جنت نحو نوع خاص من التركيب والتعقيد يتناسب مع طبيعة منطلقها ورؤيتها * هالت الى استخدام أكثر من صوت واحد * وكلت عن الاستطرادات والاسترسالات الغنائية * وعمدت الى التركيز والتكثيف * ومن هنا فان استقصاء قضايا القصيدة الحديثة غنائية كانت او تركيبية يتطلب منا بحثا جادا عن منهج وعن أسلوب نقدي جديد * كما ان ضرورة التعرف على مراحل وتفرجات وروافد الرحلة التي قطعنها هذه القصيدة خلال ربع قرن من عمرها تتطلب البحث عن هذا المنهج النقدي .. فضلا عن أن الرغبة في استشراف آفاق المستقبل بالنسبة لهذه الرحلة تتطلب هي الأخرى منا بحثا جادا عن هذا المنهج النقدي *

مارك
المانكة



ادونيس



عبد الوهاب
البياتي



رؤى القصيدة ومعناها هو الذي استلزم أسلوبا جديدا في معالجتها ووجهة نظر

الرحلة الهامة في طريق النضج وإن لم تقطع الطريق إليها في خط مستقيم * بل تطلب الأمر مجموعة من التفرجات واجتياز المضايق العسرة * مما يجعلنا نجد أكثر أشكال القصيدة الحديثة جدّة وفراكا وتعقيدا تكتب مع أكثر أشكالها بساطة وسداجة وغنائية في الوقت نفسه * وتعجز كل منهما على إهداء حقيقة لدى قراء متفاوتي الحساسية والثقافة * اقول كان طبيعيا أن تقطع القصيدة الحديثة هذه الرحلة * لأن شكل المعاناة يختلف باختلاف الأزمنة * ولأن حساسيتنا تتغير باستمرار كما تتغير النيا من حولنا * لحساسيتنا ليست كحساسية الصينيين أو الهنود * وليست أيضا كحساسية أجدادنا منذ مئات السنين * ولا حتى نفس حساسية آبائنا * ونحن ذاتنا لسنا على ما كنا عليه منذ سنة مضت * ولعل هذا امر واضح * اما ما لم يتضح تماما فهو ان هذا يعينه هو السبب الذي لا نملك معه التوفيق عن كتابة الشعر * (٢) والذي لا يملك معه شعرنا بالتالي التوقف عن التطور والتغير حتى يتمكن من استيعاب ذلك التغير المستمر في الحساسية والتعبير عنه * ومن مواكبة الوجدان القومي في رحلته الخاصة للأحقة التطور الحضاري في عصرنا *

وهذا التغير المستمر في شكل القصيدة ومبناها والذي ينطوي بدوره على تغير في

٢ جمهور القصيدة الجديدة بين المد والجزر

رقعة ضيقة من الجمهور الجديد * ويقل جدة الرؤى وتشابكها وخصوبتها تكون كثافة البناء وتعقيد وهي خاصية تصوغ حتمية ضيق رقعة الجمهور في لحظة ميلاد المغامرة الجديدة *

واذا عدنا الى التجربة الشعرية الجديدة سنجد ان القصيدة التركيبية - وهي النضج مراحل القصيدة الجديدة وأكثرها استجابة للتغيرات الدائمة في الحساسية واستيعابا لإطلاقاتها الوليدة ، من أقل أنواع القضايد الجديدة حظوة بالجمهور * بينما نجد أن القصيدة الغنائية مازالت قادرة بعذوبتها وسهولتها معا على الاستئثار بالنصيب الأكبر من جمهور الشعر الحديث * وهذه في حد ذاتها ظاهرة صحية ، لأن من شأن الشاعر الذي يجمع حوله بسرعة فائقة جمهورا

أنواع الشعر استحقاقا لكلمة الشعر وهو أقلها حظوة بالجمهور في لحظته الآنية .. صحيح أنه بكتسب بعض الزمن ويرسوخ التغيرات الجديدة في الحساسية مزيدا من الجمهور ، إلا أن الشاعر الحقيقي ما يلبث أن يبرح هذه الرقعة الواسعة من الجمهور * في مغامرته لاستشراف التغيرات الجديدة في الحساسية ، وهي لما نزل نزلنا تلوح في الأفق البعيد * وحينما يستجيب لاطلالات هذه الحساسية الجديدة يجد رقعة الجمهور الواسعة وقد ضاقت من جديد .. وتظل جوقة الشعراء - من متوسطي الموهبة - تعمل على توسيع هذه الرقعة وتستفيد من تمامها .. بينما يواصل الشاعر الحقيقي الرحيل صوب رؤى جديدة وحساسية جديدة وبالتالي

إذا كان الشعر ريادة ونبوءة وبشارة ورؤيا ، فإنه بذلك يكون أكثر الإشكال الفنية حساسية للتغير المستمر في الحساسية .. وأسرعها استجابة لتلك التغيرات وتعبرا عنها * وهذا هو ما يجعله أكثر الإشكال الفنية اصطداما بالذهنية السائدة في التلقي * واشدها هراكا مع ما اعتاد عليه الجمهور واستقر عليه عرفة * وهو لذلك من أقل الفنون الأدبية حظوة بدائرة واسعة من الجمهور .. وقد يسارع البعض الى المداورة بالاحتجاج على هذه المقولة - لذلك فأنني أحب أن أزيد هذا الأمر أيضا * فالشاعر الذي أقصده هو ذلك الذي يستجيب للحساسية المتغيرة دوما والذي يصدم باستجابته تلك الذهنية السائدة في التلقي * وهذا النوع من الشعر هو أجود

كبيرا من الناس أن يثير لدينا التشكك • فهو يجعلنا نخشى ألا يكون قد أتى بجديد • وأن يكون قد اقتصر على إعطاء الجمهور ما تعود عليه • أي ما تلقاه من قبل من الجيل السابق من الشعراء • ولكن من الأهمية بمكان أن يكون للشاعر في زمنه جمهوره الحق مهما ضاقت دائرة هذا الجمهور • ويتبقى أن توجد دائما دائرة من المرواد • قادرة على تذوق الشعر • مستقلة الرأي • تسبق زمانها أو تتمتع باستعداد أكبر للتذوق الجديد • ولا يعني تطور الثقافة أن يصل كل شخص إلى المفرمة لأن ذلك يعني ألا يتقدم أحد • وإنما يعني الاحتفاظ بفئة متقدمة جنباً إلى جنب مع التيار العام لجمهور قراء لا يتخلف سوى جيل أو ما يقارب ذلك • وستنفلخ المفاهيم والتصورات في الحساسية التي تظهر بإدء الأمر بين قلائل إلى كتاب أكثر شعبية • وترك بذلك أثرها التدريجي في اللغة • وعندما تثبت دعائم هذه التطورات يتطلب الأمر خطوة جديدة للامام (٣) يواصل بها الفن جنوحه الدائم إلى استيعاب حركة الحياة الدائبة التطور • ويجد النقد لزماً عليه إزاءها أن يعمل على تكوين وخلق هذه الدائرة الهامة والضيقة من الجمهور الذي يتمتع بحساسية مرهفة واستقلال في



ت . س
اليوت



س . ن . س



س . س

الرأى وشرة على تذوق الجديد • لأنه بدون هذه الدائرة الضيقة من الجمهور •

يستطيع الشاعر أن يمارس دوره في الريادة والاستشراف والرؤيا • لأن بشارة الشاعر أن لم تجد ولو عدد قليل من الأذان الصاغية لها ما تليث أن يتحول إلى نذير يموت الشاعر نفسه • ومن هنا كان تأكيد اليوت الصاد على ضرورة هذه الدائرة من الجمهور مهما ضاقت رقعتها • لأنها وحدها الضمان الأول لاستمرار مسيرة الشاعر والشعر معا • ومن مسئولية النقد أن يربط دائرة الجمهور الطبيعي تلك وأن يحول دون أن يتحول جزءها إلى جفاف كامل أو يتحول مدحا إلى بحر من الابتذال والسوقية • وأن يحافظ على هذه الدائرة الطبيعية • ينميها باستمرار ويمكنها من مواكبة الخطوات الجديدة لمفامرة الشعائر التعبيرية • ولما كان جزء هذه الدائرة في واقع حركتنا الشعرية الجديدة يكاد يتحول إلى جفاف كامل • فإنه بذلك يصوغ واحدة من الضرورات التي تحثنا نحو البحث عن منهج تقدي يكفل لهذه الدائرة الوجود والتطور • ذلك لأنه - كما يقول ستانلي هايسن - كلما اتسعت الهوة بين الأدب وذوق الجمهور • تصبح لهمة الناقد التي تتطلب منه أن يكون جسرا بين الأثر الغامض والقارئ أهمية كبيرة •

٣ غموض القصيدة الحديثة وغناها بالتأويلات

الشعر بنيان • وهو كبنيان له طبيعته النوعية الخاصة • لكنه ككل الإبنية الفنية يحاول دائما الانفلات من أسرار الموروث الثابت والمتصل من قيوده التي تحد من حركته • ويحاول في الآن نفسه الاستفادة من كل الإنجازات البنائية التي حققها الفنون الأخرى أو التي خلفها طابع العصر فوقها • ونزوع القصيدة الدائم نحو الكمال وتوقها إلى استيعاب أكبر قدر من الرؤى والأصوات • وإلى الدخول في تعقيدات العالم المعاصر للانفلات منها وخلق قوانين شعرية تعاضلها تعقيدا وشمولا هو الذي يدفعها إلى انتهاز أسلوب البناء المراكب وإلى استخدام الكثير من الوسائل البنائية المستعارة من الفنون الأخرى كالقطع والمزج والحوار واللعب باللفظة الواحدة في مستويات لحنية متعددة • وخلق التأثير من خلال احتكاك الصفات الكيفية المتضادة • والمناجيات الذاتية والتولوجات والانتقال بين الأزمنة والامكنة والموتجات واستخدام الاقتنع والاحالات إلى الأساطير والمسوروات الشعبية والذهنية وغير ذلك من الأساليب البنائية التي استعارت القصيدة معظمها

من الفنون الأخرى دون التخلي عن الإنجازات البنائية الشعرية التي تتواءم مع تجربة قانونها الأساسي هو التعقيد لا التبسيط • وبنيانها الغالب هو التركيب في التداخل • بل لقد غامرت القصيدة الحديثة بهذه الإنجازات المعروفة مثل الاستعارة والابحار والتضمين وغيرها • مغامرات طهوجة • فاستحال التضمن مثلا في القصيدة الجديدة إلى وسيلة بنائية شديدة التكيف لأن الشاعر الحديث قد صاغها من دمج بين الصورة والكلمة والزمن بصورة يترى معها التضمنين للصور بعدة مستويات من المعنى زداد ثراء وخصوبة بغير توفيق الشاعر في دمج هذه الوجود المتعددة للتضمنين بعضها في البعض الآخر بطريقة يستحجب فصمها • لأنه أن عجز عن ذلك الدمج الكامل يظل تضمينه صورة أو كلمة أو رمزا • ولا يستطيع التفاعل مع الدلالات المتعددة لهذه الوجود واستحضار نفل الرؤى التي يجتليها الشاعر إلى قصيدته من أفاق ميولوجية أو شعبية أو دينية • فكرية أو ما شابه ذلك • ومغامرة القصيدة الدائمة مع الشكل

ورغبتها في اقتناص ذلك التغير المستمر في الحساسية والتعبير عنه هي التي تدفعها صوب التركيب والتعقيد • لأن على الشاعر - كما يقول اليوت - في ظل حضارة كحضارتنا أن يعمل إلى الصعوبة والتعقيد • فحضارتنا تتسع لتضم تنوعا وتركيبا • وهذا التنوع والتركيب لابد وأن يفرز نتائج متنوعة ومعقدة إذا ما تآثرت بحساسية رقيقة • ولابد للشاعر أن يصبح أكثر شمولا وإيحاء • وأكثر ميلا إلى عدم المباشرة حتى يتمتن من الخروج من اللغة بالمعنى ولو اضطر إلى سبيل ذلك إلى انتزاع المعاني انتزاعا أو بعبير أطاراتها (٤) ومغامرة الشاعر سم اللغة ورغبتها في أن يصبح شعره أكثر شمولا وإيحاء وأكثر ميلا إلى عدم المباشرة هي التي تدفعه إلى استخدام ما يسميه جون كروانسمو باللغة البدائية وهي اللغة التي إذا حاول الكلام فيها أن يكون فكريا أو عقلانيا اضطرب أن يكون صوريا أو محسوسا • تعيد فيها الكلمات إلى أن تكون (جزئية) بمعنى أن كلا منهما يعني شيئا كاملا أو حسنا

(٣) ت . س . اليوت (المهجر الاجتماعي للشعر) ص ٥٣ •

(٤) د • لطيفة الزيات (مفهوم المباشرة في النقد الحديث) بحث باللغة الإنجليزية - مكتبة الإنجلو المصرية ، ص ٣

كاملا (٥) وهذا ما يجعلها قادرة على الإبداع والشمول معا وحرب الشاعر من لجان بعيد إلى اللغة هذا البعد الصوري الذي شقته من طول استعمالها. لنذكر كمنطق استدلالى وتجريدى معا - ونعامل معها بمنطق استعماري مغاير إلى حد كبير للمنطق السائد - هو الذى يجمع المثل إلى التعقيد والتراكب بالقصيدة الجديدة إلى نوع من الغموض وخاصة بالنسبة للمتلقي الذى يساهم موميا في تجريد اللغة من بعدها الصوري ذاك .

وهذه اللغة التى يستعملها الشاعر تزج علماء السامانيات - علم المعاني - أزعاجا كبيرا كما يقول كينيث بيرك . وتصعد القارئ الذى يريد الوصول إلى تأويل لها إلى لآى عمل مبدئى من الكلمات لأنها تضعه في مواجهة واحدة من الأفكار الأساسية لنمسة الصورة في علم النفس والمعروفة باسم الجسئات، حيث لا تعرف هذه النمسة بوجود الصورة الصرف ، أى بوجود الصورة التى ثبتت فيها انبثاها بالتساوى على الصفات كلها . بل الأمر بالعكس ، إذ اللغات تستحوذ على صورة الشيء إلى الأثناء عملية حسية . ولانبينيه إلى برؤية صفة سطحية ما طاغية عليه . أو صفة لأحد أوجه ذات قيمة ظاهرة . حينئذ نترك صفات الشيء الأخرى على نحو يشبه (التوارى) . . . كما نحصل على تفاصيل الهوامش بالنظر من زاوية العين ، أو بتسليط البصر مباشرة عليها . ولكن لبرهة قصيرة . . . ولعل هذه هى الطريقة التى يستخدمها الشعر . . . أنها طريقة اللامباشرة إلا أنها قد تكون الطريقة الوحيدة لإدراك جمال الدنيا وبروعتها وجوهرتها الواحة (٦) فالشعر يرينا الأشياء بطريقة نوقن معها أن ما حسبنا أننا عرفناه حق المعرفة ما زال جديدا كل الجدة بالنسبة لنا . وينهنا إلى بقية الصفات التى كنا دركها بطريقة التوارى . ويمكننا فى تأويلاتنا النهائية للأشياء وفى فهمنا الراسخ للحدث ويصبحنا فى مغامرة جسورة مع تأويلات جديدة ورؤى جديدة . أنه يرد للأشياء والوقائع بكارتها وقدرتها على

الإبداع ، ويرد لنا حس الدهشة الذى اقتدناياه الحضارة الحديثة بحساباتها الصارمة وتقليداتها وجعلها . . . لأن الشعر يزين حجاب الإلفه بسدي بطف يمتنا وبين الوجود . . . ويجرد أصا عيوننا الجمال النائم الذى هو روح الكون بكل صوره . . . ويرفع اللثام عن الجمال المختفى وراء استار الإلفة والاعتقاد . . . ويجعلنا ننصر الأشياء المعقدة كأنها له تشهدا من قبل على الإطلاق (٧)

ومما أن أعلن بوجدان قبل أكثر من قرن من الزمان أن فلسفة الشعر هى استخراج الدنش الذى يفرنا ويرونا في الغموض من اليومى الثقافية والمبتذل وأن الشاعر للحقيقى هو من يعرف كيف يترزع من الحياة الحاضر قوجهها المضمي وأن يكون تجسدا لعصره ، والشعر بوصف الغامرة من أجل تحقيق هذه المهمة . . . ويجاهد الشعراء من أجل إحلال هذا المفهم الجديد للشعر مكان المفاهيم الأخرى له . ومن أجل ألا يكون الشعر وصفا ولا روائيا بل - كما يقول مالارميه - اجائيا . وأن يتكلم المرء كشاعر معنى أن يكتبه بالتلميح عن الأشياء أو أن يستخرج صفاتها التى تجسم فكرة ما . وليس للقارئ أن يفاد بيده إلى موطن فكرة الشاعر الدقيقة . بل عليه أن يجد الفكرة التى يتضمنها هلال القصيدة الضبابى . وأن تقوده علامة لا تترك إلى أحد الإمكنة ، حيث تختبئ أو تفلح فكرة هى غامضة لأنها مركبة . وكل قارئ يجد ما يناسبه فى هذه الفكرة المركبة . وفقا لخياله ونفسه وزمنه أو بيئته . ويكون القارئ أمام القصيدة كاستمع أمام الموسيقى (٨) . وهذا الموقف الجديد للقارئ إزاء العمل الشعرى ولبد تلك التغيرات التى اقتابت موقف الشاعر من الشعر جملة وفهمه الجديد لوظيفته الفنية والاجتماعية . وإذا كان الشاعر قد حارب من أجل تأكيد هذا الموقف الجديد وهذا المفهم الجديد فإن على المتلقى هو الآخر أن يخوض حربا مشابهة ليخلص نفسه من أسار المفهم المدرسى للشعر كفن

قائم على النظم وكرسالة قائمة على مجرد التعبير عن الواقع . ولكى يدرك أن قيمة الشعر ليست فى كونه جزءا أو صورا من العالم الحقيقى - بالمدلول السائع لهذه العبارة - بلهى فى كونه عالما قائما بذاته كاملا ومستقلا (٩)

من هذه النقاط كلها . . . استخدام الوسائل البنائية المستعارة من الفنون الأخرى . وتطوير الأبوات الشعرية القديمة وتركيزها وتنقيتها . وجنوح القصيدة نحو التعقيد لاستيعاب التعقيد الحضارى لعصرنا . . . والتزاع اللغة من اطاراتها والميل إلى استخدام الكلمات الجذور واللغة البدائية . والرغبة إلى ايضاح حس الدهشة فى الحوار المتفرج ومنحه الرؤيا - حسب تعبير بولايوار - زعى أضواء البكارة على الحياة والأشياء . والميل إلى الإبداع والابتعاد عن الأفكار ومحاولة خفائها فى طبيسات القصيدة حتى ينفذ الشعر - كما يقول برادلى - من أن يخلق عالما مستقلا له كينونه الخاصة . من كل هذه العناصر يولد غموض القصيدة الحديثة . وهو غموض لا تستأثر به القصيدة التركيبية وحدها ولكنه يشيع فى القصائد الحديثة . . . ولا ينجم هذا الغموض من كل العوامل التى ذكرتها لمصعب . ولكنه يزداد تقلا وضبابية بفعل عنصر آخر هو اعتماد المتلقى على زاوية النظر جامدة أو بالأحرى خاطئة للقصيدة . وهو عنصر يعتبره رزونثال المسؤل الأول عن هذه الظاهرة . . . لأن الغموض الذى نسمع الكثير عنه ليس غموضا فى الحقيقة . ولا ينجم من القصيدة نفسها . وما يجعل القصيدة تبدو صعبة إنما ينجم عادة عن الزاوية التى ينظر إلى هذه القصيدة منها (١٠) . وبجندنا عن منهج جسد لنقد الشعر الحديث نابع أيضا من ضرورة بلورة زوايا صحيحة للنظر إلى القصيدة الحديثة . تضع القارئ أمام المدخس الصحيح لها ثم تتركه يستجيب لتأثيراتها بالطريقة التى تتواءم مع قدراته وثقافته . فهذه الطريقة يشارك النقد فى اسقاط دعوى الغموض التى وصلت بالقصيدة الحديثة .

٤ الحاجة إلى مراجعة الحصاد الشعرى والنقدى

الضرورة الرابعة التى تستلزم البحث عن منهج جديد لنقد شعرنا الحديث تصوغها ظواهر ثلاث ، تشارك معافى أبرز تفاصيل تلك الحاجة إلى مراجعة

الحصاد الشعرى والنقدى لحركة الشعر الحديث . وأولى هذه الظواهر الثلاث هى غياب الخط التطورى الواضح لمسار هذه الحركة الشعرية خلال ربع قرن من

عمرها . فالتطريق الذى انتهجه عهد الوهاب البياتى فى تطوير تجربته الشعرية وتتميتها منذ (ملائكة وشياطين) عام ١٩٥٠ حتى (قصائد حب على بوابات

- (٦٥) جون كرورانسوم (التسمير كلفسة بدائية) ضمن كتاب (الإديب وصناعته) ترجمة جبرا إبراهيم جبرا % منشورات مكتبة منبنة ببيروت ، ص ٩٩ ، ١٠٥ .
(٧) شيلى (دفاع عن الشعر) ضمن كتاب (النقد الرومانى) نوبويوك ، ص ٦٤ .
(٨) فليب فان بيفم (المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا) ترجمة فريدانطونوس ، منشورات عويدات % بيروت ص ٢٨٠
(٩) رسترفور هاملتون (الشعر والتأمل) ترجمة د- محمد مصطفى بدوى ، وزارة الثقافة بالقاهرة ص ١٢٢
(١٠) م-ل- روزنثال (شعراء المدرسة الحديثة) ترجمة جميل الحسنى ، المكتبة الإلية ببيروت ، ص ١٤ .

يرتدى فيه المنطلق السياسي نفس المسوح ، وإن اختلفت تسمياته .. فهي القضية الاجتماعية تارة وهي ظاهرة الحزن وهي قضية الإغتراب تارة وهي الالتزام رابعة ... إلى آخر هذه المسيمات .. وهناك منطلق آخر * يبدو للوهلة الأولى أنه نقض هذا المنطلق ولكنه في النهاية يتفق معه من حيث الجوهر . أنه يستبدل القضية الفكرية سياسية أو اجتماعية أو نفسية بالقضية الفنية . ويرتد إلى نوع من السلفية الشكلية الجديدة تريد في بحثها عن أسس معيارية لموسيقى القصيدة الجديدة ومبناها أن تضع على مقامرة الشاعر مجموعة من القيود ذات المنطق الخليلي . وترى الاكتفاء بالنقطة العروضية التي حققها بدائيات القصيدة الجديدة ، بدعوى أنه لا يمكن لعصر واحد أن يستوعب أكثر من ثورة واحدة . وأن هذه الثورة على عروض القصيدة القديمة هي التعبير الحقيقي عن روح العصر وأن ما عداها تمرد فوضوي لا معنى له .. وكل هذه المصطلحات النقدية والشعرية - ولم اذكر منها سوى مجرد أمثلة - في حاجة إلى التريث عندها وإعادة النظر فيها حتى لا يتحول بعضها إلى قيد على حركة الشعر والنقد في طموحهما معا لاستيعاب الحساسية المتغيرة لعصرنا .

عباس
المعاصر



طه
حسين



محمد
منصور



العالم السبع أ عام ١٩٦١ يختلف عن الطريق الذي سارت فيه تجربة بدر شاكر السياب الشعرية منذ (أزهار ذابلة) عام ١٩٤٧ حتى آخر ديوان أصدره قبيل وفاته وهو (شناسيل ابنه الحلي) عام ١٩٦٥ . كما يختلف هذان الطريقان عن الطريق الذي أنتجه أدونيس (على أحمد سعيد) ببلورة كشوفه واستقصاءاته الشعرية منذ (قالت الأرض) عام ١٩٥٠ حتى (وقت بين الرماد والورد) عام ١٩٧١ .. وإذا كان ثمة ما يجمع هذه الطرق الثلاثة فهو التشوف لارتقاء بقاع جديدة والتوق للإغتراب من جوهر الشعر والتجديد . وهذه الشهوة العارمة للمغامرة مع الشعر هي التي توهم الصلة بين الديوان الأول والديوان الأخير لكل شاعر من هؤلاء الشعراء الثلاثة . وهي التي تجعل مقامرة كل شاعر نسيجا وحدها ، وأن جنت مقامرات الشعراء جميعا إلى تطوير بناء القصيدة وتركيبها وفق رؤى الشعراء واستجاباتهم لحساسية اللحظة الحضارية التي يعيشونها وهذا ما يجعلنا نعثر على خطوط تطويرية تكاد تتساوى مع عدد الشعراء المتأخرين ومع تنوع رؤاهم .

صحيح أننا نستطيع رصد بعض ملامح التطور الذي حققته هذه الحركة كما نستطيع العثور على بعض علاماتها البارزة . لكننا لا نصل إلى هذه الملامح أو تلك العلامات إلا بعد السير في مجموعة من الدروب المتشعبة والتعرجة . وكثرة هذه الدروب المتعرجة هي التي تستلزم التوقف حيالها والتعرف من خلال دراستها على الروايد الناضبة والمناهل الواعدة بالعطاء .. وذلك حتى لا تضطر كل شريحة جديدة - ولا أقول جيل جديد - من الشعراء أن تبدأ المغامرة من أولها وأن تعثر بنصها مرة أخرى جفاف الروايد الناضبة حتى تنبئ من عمقها . بل يجد الأرض أمامها محروسة ومدروسة فتدخر كل طاقاتها للاستقصاءات الواعدة بالخصوبة والقراءة . ولا يعني هذا أننا نطالب بتوفير مجموعة من الوصفات الجاهزة التي تكفل للشاعر التقدم وللشعر التجريب والإزدهار .. فهذا أبعد شيء عما نقده . بل وأكثر الأمور عداة للبحث المنهجي السليم وللمغامرة الشعرية التي لا تكف عن الحلم والطموح . ولكن كل ما يعنيه هو أن يشارك هذا المنهج الجديد في أرواف قرون استشعار التجربة الجديدة حتى نستطيع التمييز بين ما بدفعا إلى الأمام وما يتسدها إلى الخلف وأن يمنح حدس الشاعر الموهب بصيرة عقلية يخرجها من دائرة الحدس المبهمة التي لا يستشعرها غير شاعرها وحده إلى مجال

الظاهرة الثالثة التي تشارك مع غياب الخط التطوري الواضح لحركة الشعر الحديث وتطور مجموعة من المصطلحات الشعرية وتعدد مباحثها وإساليبها . على حرية التجديد . هي وفرة الدراسات النقدية التي تناولت حصاد هذه الحركة الشعرية وتعدد مباحثها وإساليبها . وتتراوح هذه الدراسات شمولا بين المراجعة السريعة لشاعر أو لديوان ، والدراسة المنهجية الشاملة لإنجازات الحركة بأكملها وتفاوت عمقها بين الملاحظات النقدية الخلاقة التي تكشف عن بصيرة عميقة وحس بالشعر شفيف والنوحيات الساذجة التي تدلف إلى القصيدة وقد حجبت عنها الأفكار المسبقة وزاوية النظر الخاطئة ما فيها من كنوز . ورغم وفرة هذه الدراسات فإن النماذج الجيدة منها قليلة للغاية * وإسهامها في توسيع أفق القصيدة الحديثة ضئيل إلى أقصى حد . وأن كان من المحجف أن نكرر دورها في الفجوة بين القصيدة الجديدة والقراء . وفي مساعدتهم على تذوق الشعر الحديث بصورة أفضل وتمكينهم من دخول عالم التجربة الشعرية له . وإذا كانت أغلب هذه الدراسات قد وضعت معظم نتائجها في إطار عدم اليقين متعلقة بقصر عمر القصيدة الحديثة وبقلة نماذجها الجيدة من ناحية . أو بتحول هذه النماذج وتطورها الدائم من ناحية

الوضوح النظري الذي يبعد منه بقية الشعراء . أما الظاهرة الثانية فهي تبلور مجموعة من المصطلحات النقدية والشعرية التي تكاد تصبح قيما على حركة التجديد . تشدها إلى سلفية جديدة وجمود من نوع جديد . وتدور بالكثير من القصائد وبالكثير من المراجعات النقدية في دائرتها المكررة . وتبلور مصطلحا شعريا يكاد من كثرة استعماله والإلحاح عليه يتحول إلى عدد من الكليشيهات المموجة . تتكرر فيها بعض المقررات والتراكيب اللغوية حتى تكف عن الدلالة والإحياء . وتلج فيه بعض الصور أو تتلاحق بطريقة مخوفة تفقد معها فعاليتها وتأثيرها . أما على الصعيد النقدي فإن هناك مجموعة من المنطلقات المكررة في تناول التجربة الشعرية . يبدأ بعضها * من تصور وجود مجموعة محدودة من النماذبات السياسية للتجربة الشعرية يقبس الناقد وفقا لها حظ هذه التجربة من الإخفاق أو التوفيق . ودخول الناقد إلى عالم الشاعر عبر هذا التصور المسبق وغير الشعري دائما ما يحول دون رؤيته القصيدة بشكل حقيقي . ودائما ما يجهز إحياءات عدد من التنويعات على هذا المنطلق

* مثل كتاب « الشعر العربي الحديث وروح العصر » لجليل كمال الدين
* مثل كتاب « قضايا الشعر المعاصر » لئازك الملائكة
* مثل كتاب « شعرنا الحديث إلى أين » لغالي شكرى ، وكتاب « البحث عن الجذور » لخالدة سعيد

أخرى • فإن انقضاء أكثر من ربع قرن من الزمان من جهة ووفرة الدراسات النقدية التي حاولت الاقتراب منها من جهة أخرى تتطلب منا ضرورة التريث إزاء هذا

الكم الكبير من النتائج التي وضعت بين القواسم من التحفظات أو في إطار من عدم اليقين . نعرف أيها نبت للتحربة وأنها تساقط على طريقتها • ولتشكل من هذه

الثوابت رقعة صغيرة من الأرض المنهجية التي يمكن أن تنطلق من فوقها محاولة جادة للبحث عن منهج لنقد شعرنا الحديث •

٥ توزيع الدروب بجبل الستينات من الشعراء

لا شك أن قضية المجاملة في حركة الشعر الحديث من القضايا الخلافية الشائكة • لأن محاولة مجموعة قليلة من شعراء جبل الرواد لتجاوز إنجازاتها وتطوير رؤاها جعلت من الصعب القول بوجود جيلين متميزين ، بالمعنى الاصطلاحي لا الزمني فرؤى بعض الشعراء الرواد أكثر تقدما ومعاصرة من رؤى الكثير من شعراء الستينات وإن كان هذا لا ينفي أن لبعض إنجازات الجيل الجديد سمات وملامح متميزة • والذي يجعل القضية أكثر غموضا وتقييدا هو توزيع الدروب بالجيل الثاني أو الجديد من شعراء حركة الحداثة في شعرنا العربي • والذين اصطلاح على تسميتهم بشعراء الستينات • بصورة يصعب معها العثور على اتجاهات أو تيارات واضحة ينطوي تحتها الشعراء في مجموعات متميزة • اللهم إلا في مجال التأثر بشاعر من شعراء هذه الحركة الكبار ، وأدونيس هو أكثر الشعراء الكبار تأثيرا في جبل الستينات ، سواء أكان هذا التأثير في مجال الرؤية أو في نطاق المبررات والتراكيب والبناء • وإذا كان هذا التفرد علامة صحة على صعيد ما • فإنه عرض خلل على صعيد آخر • هو علامة على صعيد الصوت الشعري المتميز للذي لابد أن يميز كل شاعر ، والتوق إلى الانفلات من أسار القوالب الجامدة الذي لابد أن يصاحب كل مفاخرة حقيقية لاستشراق الشعر • ولكله علامة خلل إذا ما أخذنا في الاعتبار أن الشعر صدور عن حساسية معينة - ولا أريد أن أضيقها وأقول عن واقع حضاري معين - واستيعاب لها • ولابد أن تقل حساسية اللحظة الواحدة بادية - ولو - في الخلفية البعيدة لإبداع مرحلة معينة • وهي تتبدى غالبا من خلال عدد من التتويجات التي ندعوها بالتيارات والاتجاهات • وقد يكون افتقاد هذه للتيارات والاتجاهات هو الشكل الذي تعبر به حساسية اللحظة الحضارية الزاهنة عن نفسها ، وهذا ما أميل إليه • غير أن هذا يحتاج منا بحثا عن منطلق جديد غير منطلق القوالب المحفوظة التي حاول النقد بها أن يضع شعراء المدرسة الحديثة في إطاراتها من رومانسية وواقعية اشتراكية ، ورومانسية اشتراكية

ورمزية وغير ذلك من القوالب والأسماء • وقد حاول (البيان الشعري) الذي عدته مجلة (الشعر ٦٩) وهو الوثيقة النظرية الوحيدة لعدد من شعراء الستينات • أن يقدم تحليلا نظريا لهذه الظاهرة من خلال طرحه المفهوم عن الشعر وعزود القصيدة في العالم • ويرى هذا البيان • أن القصيدة تبدأ تعاملاتها مع العالم من خلال افتراض جوهرى ذي أهمية خاصة هو أن العالم ناقص وكذلك الموجودات والأشياء • وإنها ليست تعاملات مع ما هو وجود - يـ • أو لحظي من جهة أو وجود نهائي مطلق من جهة أخرى بقدر ما هي تساللات وجودية غير آتانية أمام وهم الانقضاء المطلق للعالم • وأن الشاعر ينتمي إلى حلم البشرية العام الذي لا يمكن أن يتحقق في أي زمن ، ويصبح مستقبليا على الدوام يحكم تطلعاته غير النهائية • ومع ذلك لا يوجد قانون في العالم كله يحرم الشاعر من استغلال علاقته اليومية الإنسانية • بل على العكس من ذلك يأخذ الشاعر كل مادة شعرة من العالم • ولكن عالم الشاعر ليس هذا العالم المرئي الذي تسوده قوانين منطقية فحسب • وإنما هو العالم المرئي مضافا إليه العالم اللا مرئي والعالم الشخصي والأجيال والأزمنة • وعالم الشاعر وفق هذه الرؤيا عالم مصاغ صياغة خاصة داخل حلم يوحد كل الموجودات في لحظة واحدة ويهدمها في لحظة واحدة أيضا • • • ولولوج منطقة الشعر أشبه ما يكون بولوج مدينة أسطورية مسحورة غامضة • كل شيء فيها يكتسب براعته خارج المعرفة المسبقة مع الوهم بوجود قوة حامية تسيطر على المدينة المفيدة إلى الأبد • والشاعر الذي يقتحم بوابة هذه المدينة لا يمكن أن يدخلها كمقاتل أرضي يسعى لانتقاد المدينة من سيطرة الساحر الخفي وراء ستارة قوته • وإنما كضيف مهوور واقع هو الآخر في أسر سحر البراءة ، والحقيقة التي تغير ألوان الأشياء • تصلبها في الزمان • توفق الزمن وتمزج الحلم بالواقع والمثال بالديالكتيك والحياة بالوت • وهو يكتب الشعر من خلال سبوة الروح للتماس مع تلك الحقيقة التي تعذب كيانه • فالشاعر الحقيقي هو

الذي يحاول الوصول إلى الحقيقة بطريقة الخاصة مع الاحتفاظ باحترام خاص لكل الطرق التي تساعد على الوصول • • إلا أنه عبر أخفاق هذه العوالم المتناقضة يجب ألا يسقط في أسرها ذلك لأن مهنة الشاعر ترفض أي عبودية مقننة • • أن الشاعر الحقيقي هو الذي يحاول فهم العالم ويرفض في الوقت نفسه الإيغال داخل وهم الحياة • • يرفض أن يجعلنا جزءا مشتركا في طغوس هذه الحلقة غير المؤكدة • • وإذا كان الحلم هو جواد الشاعر إلى العوالم غير المرئية فإنه في الوقت ذاته صوت الرفض والتحدى لليأس الذي يغمز العالم • أنه صوت الشاعر الذي يحتج ضد كل ما هو بربري ومعد وخالق للمعذاب • ورغم أن الشاعر صوت كل الأجيال والعالم فإنه في الوقت نفسه صوت عصره وأمته وشعبه أيضا [١١] •

من خلال هذا المونتاج السريع لاهم الأفكار التي تضمنتها هذه الوثيقة النظرية التي بلغت حدا كبيرا من العمق والنفاذ والنشوي نضع يدينا على الكثير من الملامح التي صاغت رؤية الشاعر الحديث في الستينات • فهو في ضيقه من النماذج الشعرية المسكورة ينزع إلى البحث عن حقيقة مفارقة للعالم ثم يعود إلى تأكيد ضرورة الانطلاق من هذا العالم الذي يراه غارقا في الوهم والنقص وغير مؤكد • والحقيقة التي تجاهلها هذا البيان وإن لم يستطع التلمس من قبضتها • هي أن تشوفا شاعر الستينات إلى حقيقة مفارقة للعالم الواقع من احساسا بفقدان السيطرة على مفارقات واقعه المحلى • • ومن تعطل فعلياته للتغيير إزاء واقع ياطش غارق في التخلف على جميع المستويات ولكنه شديد التقم في الأخذ بأحدث أساليب القمع التي أنتجت الحضارة الحديثة أو الحضارة العميقة حسب تعبير ماركوز ، ومن تلك الفجوة الكبيرة بين تالقي صورة الحلم العربي في الأربعينات والخمسينات وبشاعة هذه الصورة حينما ارتدت جسد الواقع في الستينات • • فها هي كل الأفكار التي نادى بها جيل الحلم والنوبة وقد استعالت إلى مسوخ شواء مفرقة من المعنى • وما هي الكلمات التي سلحت في سبيلها أطهر الأعمار تتحول إلى حبال

تلتف على رقاب هذا الجيل الجديد وتحكم قبضتها عليه لتحوله الى انسان ذي بعد واحد (١٢) لا يفكر ولا يهتول ولا يعارض لان هذه الامور تورد التهلكة . وعليه الانصباع الى كل ادوات الحضارة الزائفة وتاكيد اغترابه ان اراد لنفسه النجاة التي تستوى في النهاية مع الموت .

وعى جيل الستينات بتفاصيل هذه الصورة وعجزه عن المبادأة الى تغييرها هو الذي يدفعه الى تقنيع احتجاجة عليها في صور بالغة التشابك والتعقيد حتى تصبح بالغة التخفى . وخلال عملية

التخفى الجماعية تلك حاول كل شاعر ان يدوه ملامحه وان يرتدى اكثف الالقمة وابعدرها عن المارة الريب . ومن قواعد لعبة التخفى تلك انها برغم جماعيتها تعتمد كل الاعتماد على وسائل فردية الى اقصى حد . تتم فيها عمليات تحويل - بالمصطلح النفسي والفكري - لا حصر لها ، تشكل التعدد الذي ينطوي في آخر الامر على الوحدة . فكلها محاولات تستهدف المجاهرة باشياء لا يستطيع الفنان ان يعبر عنها بشكل مباشر . وتبقى الافلات بالادب من قبضة المراقبة والمساءلة دون ان يضحى بطاقته الفكرية

الخلاقة . وبين الرغبة في الاضطلاع بدور نقدي واضح والخوف من الفردى في فوهة الصمت الماغرة فيها تنسعت منطلقات الشاعر الى استشراف حساسية اللحظة والتعبير عنها . وتمايزت بصورة يصعب معها الحديث عن مجموعة من الاتجاهات او التيارات وهذا ما يتطلب منا نقاشا نقديا جديدا يتخلق فيه الاسلوب والمنهج من خلال المعاشاة الكاملة لرؤى الجيل الجديد والفهم العميق للمناخ الحضارى الذى صدر عنه . وللمفهوم الجديد الذى يطرحه لطبيعة الشعر ودور الشاعر .

٦ استشراف الآفاق الجديدة

إذا كانت الضرورات السابقة ذات طابع تاريخي وفني فإن هذه الضرورات ذات طابع حضارى بكل ثقل الكلمة السياسى والاجتماعى والاقتصادى والفكرى . الخ . ومن هنا فإن هذه الضرورة ظلت كامنة تحت قشرة حديثنا عن الضرورات السابقة . تظل يرأسها على استحياء لحظة وتختلى لحظات . في جنوح القصيدة نحو التراكب . وفي استيعابها للحساسية الجديدة وملاحقتها لتفتتها وتغيرها . وفي غموض القصيدة الجديدة وتصور رجل الستينات المميز لها . في كل هذه الضرورات كانت تلوح وتختفى الرؤى الجديدة التي تصاغ من جماعها هذه الضرورة . كان هناك دائما ذلك النوق العارم الى استشراف الآفاق الجديدة . وذلك الضيق المثيرم بربوخ الأوضاع القديمة وزحف الرؤى والنصورات السلفية وهي تكبل بأغلالها الجديدة مطامح تلك المفارقة التي تطمح الى ان تفسر العالم وتغيره كما يرى بدر شاكر السياب ، والى ان تجعل ما بفلت من الادراك العقلى ، مدركا او ان تكشف عن عالم مجهول لم يعرف بعد كما يرى ادونيس . (١٣) فتحيلا الى شيء مهدر مجوج هادئ للغاية كاغلب الأشياء في عالمنا العربى . وكان هناك دائما الحلم بدور جديد للشاعر وبفهم جديد للشعر يرتد به الى الدور الذى اضطاعت به عرافه دلفى في اساطير العالم القديم . دور النبوءة والاستشراف والرؤيا . وكان هناك دائما الدخيل الى ارتداد المطلق والبحث عن الحقيقة والتوحد مع سر الخلق وفعل الكينونة وكانت هناك ايضا الشهوة العارمة للكشف والمغامرة في البقاع المجهولة وللتعبير عن أدق تذبذبات

الوجدان العربى في تشوفه لاكتشاف الذات والطريق . لكن لم يكن واضحا الى جانب كل هذا ان التوق العارم الى استشراف الآفاق الجديدة ليس ترما محضا ، ولكنه وليد طبيعي للظروف الحضارية انقي عاشتها الأمة العربية لدى الستينات . لان الصفات النوعية لمجتمع من المجتمعات تتطابق بدقة مع بعض التراكيب الخاصة بلغة معينة ، وغير القابلة للترجمة . (١٤) والتي نسميها شعرا . ولان تشوف الشعر الى استشراف الآفاق الجديدة كان جزءا من التشوف الجمعي الى تجاوز الواقع الذى انجب النكسة بكل ما فى هذا الواقع من جهل وحماقة ، وتجوف وزيف وهساد . بكل ما فيه من قشور مظهرية واذاعات بليغة وخطباء مزعجين وانتهازيين . ولان تشوف الشعر لارتياح هذه الآفاق الجديدة نابع من رغبته في المساهمة في تعويض انعدام التوازن فى واقعنا الراهن - كما يقول موندريان - والعمل على خلق هذا التوازن وعلى تصحيح قلب المائل . وإذا كانت هذه الرغبة قد وجدت فى الشعر تعبيرا موقفا عنها فإن ذلك راجع الى طبيعة الظروف التي عاشها مجتمعنا العربى طوال السنوات العشر الماضية والتي تقع هزيمة حزيران الدامية فى منتصفها تماما .

ولن نتحدث هنا عن سنوات ما قبل الهزيمة ولا عن ارهاصات التي تبيت فى الكثير من الأعمال الادبية المناهضة قبل وقوعها بسنوات . ولكننى سأكتفى فقط بدور سنوات ما بعد النكسة فى ارهاق حسنا بالحاجة الى المراجعة الشاملة لثنى الثوابت والرواسخ فى واقعنا وبالحاجة الى ان نجعل هذا التاريخ

الدائم - يونيو ١٩٦٧ - علامة فارقة في حياتنا . ننتقل بعده الى آفاق جديدة وقد اخذنا من واقعنا ابلغ الدروس والعبر . وقد انعكس هذا فى نوق الجيل الجديد من الكتاب الى طرح رؤاه واعماله بعيدا عن حماية الجيل السابق ومفاهيمه . فكانت مجلة (٦٨) فى القاهرة ومجلة (الشعر ٦٩) و (الكلمة) فى العراق برغم كلما قد تاخذه عليها تعبيرا عن هذه الرغبة وتاكيدا لها . تعبيرا يحمل فى طوابعه ضيق الجيل الجديد من تلك الإزدواجية المروعة التي ألهاها جيل الأربعينات . ويشير الى رغبة هذا الجيل فى الإفلات من قبضة ما رسخه جيل الأربعينات فى واقعنا من قيم وتقاليد تصوغ تناقضاتها كل تناقضات السنوات التي كانت أحداث يونيو تعبيرا عن نزوة هراعاتها .

ولكن أهم ما يشير اليه جنوح جيل الستينات الى الإفلات من قبضة رؤى الاجيال السابقة ومفاهيمها هو ان ثمة تغييرا جذريا فى حساسية اللحظة قد حدث . وان هناك مفهوما جديدا للادب والحياة قد بدأ يتخلق تحت قشرة المفاهيم القديمة ويجاهد للتخلص من قبضتها وتخليص وجهه من ملامحها . واخذ هذا المفهوم الجديد وهو يرى الرغبة المخلصة فى التغيير التي انطلقت بعد النكسة تسمخ باسم التغيير ذاته يضيق بتلك المقولات الراسخة عن كون الفن تعبيرا عن الواقع . ويحاول ان يحل بدلا منها مجموعة من المقولات الجديدة التي ترى ان الفن تغييرا وان الفن قمرى وثورة وان الفن نبوءة ورؤيا . فمن خلال تلك المقولات وحدها يستطيع الفنان ان يدمج ضيقه بالحلول التي تطرحها الطلائع السياسية للمعضلة القومية الى

(١٢) راجع هريوت ماركوز (الانسان ذو البعد الواحد) ترجمة جورج طرايشى ، منشورات دار الاداب ، بيروت .

(١٣) خالد سميد (البحث عن الجذور) منشورات دار مجلة شعر ، بيروت ص ٨ .

(١٤) جان بول سارتر (اوريوس الاسود) ضمن كتاب (ادباء معاصرون) ترجمة جورج طرايشى دار الاداب ٤

مصطلحات جمالية محضه * وهذه المصطلحات الجمالية الجديدة هي تعبير الفنان عن احساسه بالظروف الحضارية التي يعيشها او هي الافراز الطبيعي لتناقضات هذه الظروف * ولذلك فانها تتطلب منها تناولا نقديا جديدا * لا يرى في حينئذ الشاعر الى استشراف الافاق الجديدة والى تخلص الفن من التبعية المنجوجة للواقع نوعا من الهروب من الواقع او التعالي عليه * ولكنه ينفذ من

خلاله الى طبيعة رؤى الفنان لهذا الواقع لا في لحظة السكونية الراهنة ولكن في صيرورته وحركته الدائمة * وفي نهاية حديثي عن الضرورات التي نستلزم بحثنا عن منهج لنقد الشعر الحديث احب ان اشير الى ان كل ضرورة من هذه الضرورات لا تكمل بمعزل عن الاخرى ولكن في تشابك كامل مع غيرها من الضرورات * بالدرجة التي تجد معها من زاوية معينة للنظر ان كل واحدة من

هذه الضرورات انما تتطوى في الواقع على الضرورات الباقية * وان تناولنا لكل واحدة بمعزل عن الاخرى انما كان لابراز الدور النوعي لها ولتبسيط الدراسة * وهذا ما قد يفسر بعض التكرار الطفيف الذي يطل بين لحظة وأخرى وان حاولت دافعا في هذه الصلات ان اكبح جماحه والا استسلم لاغرائه حتى احفظ للدراسة بالتركيز والوضوح معا *

٧ البحث عن جذور تراثية للمنهج الجديد

اذا كانت حركة التجديد في القصيدة العربية قد انطلقت من استيعاب تراث القصيدة القديمة شكلا ومضمونا ثم انطلقت به في مغامرة تعدد تزواجا بين افضل ما في القصيدة العربية وارقى انجازات القصيدة الانسانية وخاصة الأوروبية منها * فان على المنهج الجديد ان يعقد هو الآخر تزواجا بين افضل اساليب نقد الشعر في ادبنا القديم وبين اكثر مناهج النقد الأوروبي تواءما مع طبيعة القصيدة العربية الحديثة * وقد يتصور البعض انه ليس في تراثنا النقدي القديم ما قد يفيد الناقد الحديث وقد تعددت رؤاه وثقافته وتساقطت بين يديه ثمار الكثير من المعارف بالحضارة الإنسانية وبالنفوس البشرية معا * غير ان التريث ازاء بعض الدراسات اللامعة في نقد الشعر العربي القديم ما يلبث ان يكشف عن مدى ما في هذا التصور من خطأ * حيث تتضمن فهما نقديا عميقا للشعر كان له طبيعته النوعية الخاصة ومبناه الفريد * وحيث تشير بعض دراساته الى كشوف العقل الجريء المايكرة في ميدان النقد * فالنقد الأدبي سابق عند العرب للتاريخ الأدبي * (١٥) وهذا السبق يؤكد المنحى الفني المبكر للنقد قبل ان تسطر عليه النزعة التاريخية * لذلك لمدهس في اول الكتب النقدية التي ألغت في تاريخ الادب العربي وهو طبقات الشعراء (لابن سلام الجعفي مجموعة من القيم النقدية الهامة يجعلها الدكتور بندور في الدربة والممارسة ادراك اهمية تحقيق صحة النصوص وصحة نسبتها ومحاولة تفسير الظواهر الأدبية وتعليلها بالرجوع الى مبدوءة من العوامل التاريخية والبيئية * وبلورة مجموعة من المبادئ العامة التي يمكن اتخاذها كأساس للمفاضلة مثل كثرة شعر الشاعر وتعدد أغراضه وجودته *

ولقد اخذت هذه القيم النقدية في الاتجاه نحو النضج والعقد والتحدد بعد ذلك لدى ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) ثم بدات تميل الى المنهجية والمعارية لدى ابن المعتز في كتابه (البديع) وقدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) حتى وصلت الى ذروة النضج من حيث التحليل والمقارنة في الموزونات والخصومات والسرقات وغير ذلك من الدراسات النقدية التي تعتمد على اساس منهجية راسخة وعلى معرفة وثقافة شعرية شاملة * ثم تعددت بعد ذلك كتب النقد وأساليبه وان اندرجت كلها تحت خمسة انواع : « احدها يصنف الشعراء القدامى الى طبقات * والثاني التعريف بالشعراء والترجمة لهم دون تصنيف * والثالث المراء كل بيئة من البيئات الكبرى المعاصرة للمؤلف بقسم من اقسام الكتاب * ونضيف الآن اليها تسعين آخرين أحدهما يمثل عناية المؤلف ببيئته ومن فيها من اعلام الأدب * والثاني بصور الاتجاه الموسوعي أو المعجمي في التعريف بالسابقين من الأدباء والعلماء الى عصر المؤلف = (١٦) وفي كل هذه الدراسات النقدية استطاع نقد الشعر في ادبنا القديم ان يبلور له مجموعة من الخصائص المعيارية والمنهجية ومجموعة من القيم الجمالية تتبدى بشكل واضح في كتابي (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر و (الصناعتين : الكتابة والشعر) لابي هلال العسكري * ففي (نقد الشعر) لابي الفرج قدامة ابن جعفر الكاتب البغدادي الخوفاي سنة ٣٣٧ هـ تعثر على اول تشريع فلسفي للادب كما يقول الدكتور طه حسين (١٧) ، فحين عندما نقراه نحس من اول فصوله اننا بازاء روح جديد لا عهد لنا بمثله من قبل * روح ينزع نحو التقرير العلمي والتحديد الفلسفي ويحاول ان يبلور قيمه

ومقاييسه من خلال استقراء شبه علمي يعتمد على البصيرة النفاذة والحس الزهيف * * انظر مثلا كيف يعرف الشعر وكيف يحلل تعريفه له فستجد ذلك شبيها تقريبا محضا فهو يقول : انه قول موزون مقفى يدل على معنى * فقولنا : قول ما لا يكون ما اهد سبيله جيدا ايدا ولا بمنزلة الجنس للشعر ، وقولنا : موزون يفصله مما ليس بموزون اذ تان من القول موزون وغير موزون ، وقولنا : مقفى : فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع * وقولنا : يدل على معنى ، يفصل بين ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى * مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى .. فاذا كان قد نبين ان الشعر هو ما قدمنا ، فليس من الاضطرار ان ان يكون ما اهد سبيله جيدا ايدا ولا ردينا ايدا : بل يحتمل ان يتعاقبه الامر ان : مرة هذه واخرى هذه على حسب ما يتفق * فحينئذ يحتاج الى معرفة الجيد وتمييزه من الرديء * (١٨) اذا كانت هذه العبارة التي اقتطفناها من بداية الفصل الاول في كتاب قدامة تدل على منتهى التفكير الفلسفي - كما يقول طه حسين - فانها تكشف ايضا عن بصيرة نقدية تعرف ان تحديدات الشكل الخارجي لا تكفي لسبر اغوار العمل الفني . بل يطل هناك * مع توافر كل شروط الشكل عمل جيد واخر رديء * وفي محاولة طموحة للوصول الى مجموعة من المعايير والخصائص التي تميز العمل الجيد من الرديء يقدم قدامة تحليلا باهرا للقصيدة العربية يكتشف قبل اكثر من ألف عام ان الشعر بنيان وان الطريق الصحيح لاكتشاف القصيدة هو التحليل اللغوي لفردانها ولتركيبها ولطريقة صياغتها لصورها * لذلك فانه يخصص القسم الاكبر من

(١٥) د * محمد مندور (النقد المنهجي عند العرب) مكتبة النهضة المصرية ، ص ٥ .

(١٦) د * محمد خلف الله احمد (الاسلام والحضارة) وزارة الارشاد القومي ، القاهرة ص ٨٦ .

(١٧) راجع د * طه حسين (البيان العربي من الجاحظ الى عبد القاهر) بمقدمة تحقيقه مع عبد الحميد العبادي

لكتاب | نقد النثر | التسبب لقدامة ، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ص ١٦ .

(١٨) أبو الفرج قدامة بن جعفر (نقد الشعر) تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ص ١١

كتابه للجانب الوصفى من عملية التحليل تلك . ويعد في البداية التي تقسمها الى اقسام اربعة من حيث اختلاف مكونات القصيدة اربعة من لفظ ومعنى ووزن ونغمة واتساقها في بنیان جيد متكامل . وهذه الاقسام هي : ١- اختلاف اللفظ مع المعنى . ٢- اختلاف اللفظ مع الوزن . ٣- اختلاف المعنى مع الغاية . ٤- (١٩) ويبدأ قدامة بعد ذلك حديثه عن هذه الاقسام اربعة بشكل نظري وتطبيقي معا . يفصل في البداية فكرته ثم يورد بعد ذلك مجموعة من الشواهد التي لا تجعل حديثه مجردا والتي تساهم في تقريب استقصاءه النظرية في الاذهان . وفي الفصل الثاني الذي يخصه لغات مكونات القصيدة يتحدث عن نعت اللفظ ونعت الوزن ومنه التوضيح ونعت المعاني . ويكشف خلال هذا الحديث عن رؤى وقيم جمالية على درجه كبيرة من النضج والجمال . ثم يرمي للمعنى بابا اضافيا يصل به المعاني وفق ما تعارف عليه العرب من اغراض الغرض فيذكر نعت المديح ونعت الهجاء ونعت المرائى ونعت الوصف ونعت السبب ونعت التنبيه . ثم ما يلي ان يتناول بعد ذلك من الكلمات في الجزئيات او من الوصف الى التحليل فيتناول وصحة التقسيم داخل القصيدة الواحدة وصحة الغاية وصحة التفسير . ثم يعود الى الاقسام اربعة التي ذكرناها من قبل فيزيت عند كل قسم منها محلا . فيرى ان لانتلاف اللفظ مع المعنى عدة وجوه ايجابية هي : ١- الاستسارة والاراداف والتضليل . ٢- وعدة وجوه سلبية هي : ٣- المعاطلة والاخلال . وان لانتلاف اللفظ مع الوزن وجهان ايجابيا اساسيا يمكننا ان ندعوه بالمصطلح المعاصر المحتمية لانه يتجلى في : ان تكون المعاني تامة مسنونة لم تضطر باقامة الوزن الى نقصها عن الواجب ولا الى الزيادة فيها علي . وان تكون المعاني أيضا مواجهة للعرض لم تمتنع عن ذلك وتعذر عنه من اجل اقامة الوزن والطلب لمصحة . (٢٠) بينما - لانتلاف اللفظ مع الوزن - عدة وجوه سلبية هي : ١- الحشو والتثقيب والتذليل والتغيير والتعطيل . وان لغت انتلاف الغاية وجهان ايجابيان هما التوضيح والايغال ووجهان سلبيان هما تكلف في طلب القافية او ان يؤذي بها لكي تكون نظيرة لافاتها في السجع . ويستمر قدامة بهذا الاسلوب التحليلي في حديثه الداعم بالامثلة والشواهد عن عيوب اللفظ وعيوب الوزن وعيوب القوافي - مثل التجميع والاقسواء والابطاء والاستسار - وعيوب المعاني وغير ذلك من



اغراض الشعر وهروبه .

وقد اطلت في عرض النقاط الاساسية لكتاب قدامة حتى اوضح الى اى مدى جنح نقد الشعر العربي القديم الى استنباط منهجه في تناول القصيدة من معاشته للقصيدة نفسها ومن احساسه بالذوق الخاصة للشعر . ولو استسلمنا لاغراءات الحديث عن الشواهد المتعددة على عمق انجازات العقل العربي في مجال نقد الشعر لكان علينا ان نكتب كتابا وخاصة اذا ما اضفنا الى حديث النقاد عن الشعر حديث الفلاسفة القدماء كحديث ابن سينا عن المدركات الحسية والمدركات المعنوية في القصيدة وتحليله لما يمكن ان نسميه بالمصطلح المعاصر سيكولوجية العملية الابداع . خلال ملاحظاته الهامة عن عملية الخلق الفني

للقصيدة وهي لا تزال كيانا غامضا في نفس الشاعر . او حديث ابن خلدون عن علاقة البيئة بالصورة التي يتهدى فيها الادب في عصر معين وعمق لمعالجة هذه البيئة في صياغة صور ادبية ذات طابع خاص . او حديث غيرهما من الفلاسفة كالفرابي وابن رشد والمفسري وغيرهم . لكنني احب هذا ان اشير الى مواصلة ابي هلال العسكري للتحليلات قدامة واستقصاءاته مستفيذا من كتاب ابن المعتز عن (البديع) . . . عسورا مجموعة من الافكار لبهمة عما نسميه الاستعارة بالمصطلح المعاصر . وهي بتعريف ريتشاردز : الوسيلة العقلية التي يجمع الذهن بواسطتها في الشئ اشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل . وذلك لاجل التأثير في اواقف والدوافع . وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الاشياء وعن العلاقات التي يبتنئها الذهن بينها . واذا فحصنا اثر الاستعارة جيدا وجدنا ان هذا الاثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة الا في حالات قليلة جدا . ان الاستعارة هي وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة . (٢١)

واذا حاولنا ان نقارن هذا التعريف الحديث للاستعارة لا بالفصل الاول من الباب التاسع والذي كرسه ابو هلال العسكري للاستعارة والمجاز ولكن بالباب التاسع بأكمله والذي عدد فيه العسكري خمسة وثلاثين ضربا من ضرب البديع . وجدنا ان حديث العسكري عن البديع ينطوي على مجموعة كبيرة من الجزئيات التي يمكن ان نقيم على ثنائها مفهوما للاستعارة يقترب الى حد كبير من تعريف ريتشاردز لها . لان فنون البديع التي حصرها العسكري في : الاستعارة او المجاز والتطبيق والتجنيس والمقابلة وصحة التقسيم وصحة التفسير والاشارة والاراداف او التوليع والمماثلة والغلو والمالعة والكناية والتعريض والعكس او التبديل والتذليل والترصيع والايغال والتوضيح . ورد الإعجاز على الصور والتتميم او التتميم والانتقال والاعتراض والرجوع وتجاهل العارف او مزج الشكل باليفين والاستطراد وجمع المؤنث والمختلف والسلب والايجاب والاستثناء والمذهب الكلامي والمجاورة والاستشهاد والاحتجاج والتعطف والمضاعفة والمترين والتلفظ . (٢٢) تتضمن من الجزئيات ما يشهد ظاهرا حديثا في الاستعارة بفهمها الحديث كاداة لبناء المعنى داخل التجربة الشعرية . غير ان ابا هلال العسكري لا يذهب الى هذه الفكرة من خلال

(١٩) نقد الشعر ، ص ٢٠

(٢٠) نقد الشعر ، ص ١٦٥

(٢١) ريتشاردز (مبادئ النقد الادبي) ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة ، ص ٣١٠

(٢٢) راجع ابو هلال العسكري ، الصناعيين / المكتبة والشعر ، تحقيق محمد امين الخانجي ، مطبعة صبيح بالازهر ، القاهرة ، الباب التاسع ، ص ٢٥٧ - ٤١٧

مصطلح نفسي كما يفعل وينتشار دون وعي من خلال منطق لغوي يعدل في تحليل علاقات اللفاظ في تجاورها وتناظرها وجدلها . وكان أبا هلال العسكري قد تصرف قبل ألف عام وفقا لقولة رينشارد بلاكور « لا يكتب الشاعر أفكارا بل اللفاظ » وهي القولة التي أسس بلاكور وفقا لها منهجا متميزا في تحليل التجربة الشعرية (٢٢) وإذا نظرنا وفقا إلى أمثارات أبي هلال من خلال منطق معاصر في تحليل اللفاظ سنجد أنه لم يقدم تحليلا لغويا فحسب ولكنه أشار إلى نوع من تحليل المعنى داخل العمل الشعري فيه الكثير من العمق والحدائق .

وقد اردت من حديثي عن قدامة والعسكري أن أشير - مجرد إشارة لا ندعي الإحاطة الكاملة بل تكتفي بإبداء الأمثلة - إلى أن في نقدنا العربي الكثير من القيم البناءة التي لا بد أن نلتفت إليها ونحن نبحث عن منهج نقدي جديد . ولا يعني التفاتنا إليها أننا ننقل عنها بلا روية أو تبصر . وإنما الذي يعنيه أن نأخذ منها ما كان لصيقا بطبيعة القصيدة العربية وأن نمرده عبر معارفنا المعاصرة حتى يأخذ شكلا يتواءم مع عصرنا دون أن يفقد صلته بالماضي . وفي حديث أبي هلال عن البديع الكثير من الملاحظات التي

يمكنها أن تساهم في بلورة مفهوم خاص للاستعارة في القصيدة وبناء خاص للحركة المفارقة التي يرى النقد الحديث أنها العصب الرئيسي للبيان في مختلف الأعمال الفنية . وإذا كانت هذه الملاحظات تستطيع أن تقدم لنا عونا مباشرا ونحن نطور منهجنا لنقد القصيدة الحديثة ، فإنها من وجهة ثانية للنظر تقدم لنا عونا آخر غير مباشر ولكنه أجل نفعا وأبلغ فائدة . لأنه عون منهجي يضع أيدنا على حقيقة هامة اكتشفها النقد العربي منذ أمد بعيد . وهي ضرورة توافق المنهج النقدي مع مناهج التفكير الشعري السائدة أو ضرورة تولد منها . فتركيز النقد العربي على التناول اللغوي للقصيدة كان ابن أسلوب الإبداع السائد للقصيدة كعمل بلاغي بالدرجة الأولى . وقد استطاع توافق المنهج النقدي مع الفهم السائد للقصيدة أن يقدم مجموعة من الخدمات الجليّة للقصيدة وصلت بهادرجة عالية من التأنق والتبور اللغوي . ولا يعني هذا التوافق تبعية من النقد للعمل الإبداعي . ولكن مشاركة منه في ترسيخ منهج التفكير الشعري وتعميق أبعاده . فالنهجان معا وليدا مجموعا من العوامل الحضارة إمعن منهما راكمتا وأكثر تجذرا في الواقع الذي انجبهما معا . وهما يتبادلان التأثير والتأثر ويتفعلان فيعدل كل منهما الآخر

وأودعه . وهذه الحقيقة المنهجية التي تقدمها لنا الدراسات النقدية القديمة هي أهم ما يجب أن تضعه نصب أعيننا ونحن نشرع في البحث عن منهج جديد . فمن خلال هذه الحقيقة يمكننا أن نفرز عطاء هذه الدراسات فنأخذ منه ما يفيدنا ونترك ما لا فائدة لنا منه . وحسب الحزنات التي سنأخذها علينا أن نخضعها للنظرة الحديثة كما ذكرت وأن نطورها وفقا لها دون أن نفقدنا أصالتها ونجذرها في العقل العربي . حتى نستطيع أن نخلق من خلال الزواج بين هذه النظرات الإصيلة في تراثنا وأحاولات المنهجية النقدية في عصرنا منهجا جديدا يستطيع أن يستشرف أبعاد التجربة الشعرية الجديدة في حاضرها ومستقبلها معا . فهذا المنهج وحدها هي القدرة على أن تمنحنا منفتح تقريبا لا يفوق في شكليه المظلمات القديمة . ولا تعبئة سياسية المنظلمات المعاصرة عن تناول التجربة الشعرية كمخلوق عضوي له حيويته وطابعه الفريد . ولابد إذا اردنا أن نتعرف عليه حقيقة أن نجهد أنفسنا في العثور على الطريق الصحيح الذي سيضيء إليه وعلى المفاتيح التي يمكن أن تليّن أمام حركتها أبوابه المغلقة . فهل ترانا نستطيع ؟ ! هذا ما سنحاوله في النقاد القادمة .

٨ سمات المنهج الجديد وملامحه

إذا كانت الضرورات التي استلزمت ميلاد القصيدة الجديدة قد ساهمت في صياغة الطابع الخاص لهذه القصيدة وبلورت ملامحها . فإن الضرورات التي تستلزم البحث عن منهج جديد هي التي تشارك في خلق سمات هذا المنهج وتحديد ملامحه . ومن هنا كان ضروريا أن تترتب طويلا عند هذه الضرورات . لأن تربيتنا عندها في الحقيقة ليس الإثراء عند هذا المنهج نفسه ، ولكن بطريقة غير مباشرة ، ولأنها تنطوي على أهم سمات هذا المنهج وملامحه . وإذا كان علينا هنا أن نتناول هذه السمات بشيء من التحديد فلا بد أن تحتفظ بداءة إزاء ما قد يبدو لأول وهلة وكأنه تحديد قطعي صارم . فنحن نطرح في هذا الجزء من الدراسة تصورا للمناقشة ولا نقدم نتائج نهائية لا ياتيها الشك ولا تقبل الاجتهاد . وهو تصور قابل للتعديل والتطور بالحدس وبالإضافة على حد سواء . ذلك لأنه ليس ثمة منهج نهائي واحد بقدر ما أنه ليس ثمة تجربة شعرية نهائية . فلا بد أن يكون هذا المنهج منفتحاً

بقدر انفتاح التجربة الشعرية وقابليتها للإضافة والتطوير . وأن يكون قادرا على استيعاب مغامرات القصيدة مع التجديد ومطامعها مع التغيير . وأن يوطئ الأرض الجديدة أمام المغامرة الشعرية ويفتح أمامها الأفاق الجديدة . وهذا التفاعل المستمر بين المنهج النقدي والتجربة الشعرية هو الذي يدفعنا إلى القول بأنه لا بد أن تتنوع أساليب التناول النقدي - في داخل إطار منهجي رتيب - بقدر تنوع أساليب التفكير الشعري وتعدداتها . فإن كل أسلوب متميز في التفكير الشعري يطرح على الناقد منهجا متميزا في تناوله .

ولا يعني هذا التعدد أننا قد نجد أنفسنا فجأة في متاهة منهجية تقضي بنا إلى القول بأن لكل قصيدة منهاجا خاصا في تناولها وأن كان في هذا القول قدر من الصحة إذا أخذنا كلمة المنهج بمعناها الضيق . لأن تعدد المقاصد داخل أسلوب معين للتفكير الشعري وفهم معين للتجربة الشعرية يقابله تعدد التطبيقات داخل أسلوب منهجي واحد لا تتعدد المناهج

النقدية نفسها وأساليب التفكير الشعري لا تتغير إلا بصعوبة وعلى فترات متباعدة . وهذا ما يدفعنا إلى القول بضرورة العثور على مجموعة من المحددات المنهجية تدوم طوال دوام أسلوب التفكير الشعري الذي رافقته وتخلقت من خلال معاشيته . لأن كل منهج نقدي يظوى على تصور معين للفن . وهذا التصور المعين للفن هو ما نسميه في الشعر بأسلوب التفكير الشعري لأن أسلوب التفكير ينضج بدوره على تصور لوظيفة الشعر ولدوره وللعوامل المشاركة في صياغة التجربة الشعرية من صور والمفاهيم وتركيب ومواقف وإيقاعات . . الخ . لذلك فإن

أسلوب التفكير الشعري بهذا المعنى يكون مرادفا للمدرسة الشعرية أو للحركة الشعرية والمدارس والحركات الشعرية - في تاريخ الشعر الإنساني كله - تعد على الأصابع . لأن أحداث تغيير جذري في أساليب التفكير الشعري يحتاج إلى ثورة والثورات الحقيقية في عالم الأدب قليلة أو بالأحرى نادرة لتاريخ الأدب لا

يعرف سوى بضغ ثورات كبيرة ومجموعة معانلة من الابتكاسات على كل ثورة جديدة وإعادة بحث رغبة الثورة السابقة مع تغييرات طفيفة .

وقد كانت حركة الشعر الحديث ثورة حقيقية في تاريخ القصيدة العربية لأنها طرحت أسسها للتفكير الشعري يختلف عن الأسلوب السائد في القصيدة القديمة . وهي ثورة بدأت بشانها وإرهاصات مع ما اصطلاح على تسميته في نقدنا الحديث بمدرسة الديوان (٢٤) ثم عن اسمها جماعة أبولو في الشعر العربي . في الديوان وأبولو البذور الأولى لبعض عناصر التفكير الشعري التي تبلورت واكتملت مراحل نموجها مع حركة الشعر الحديث . لأن الأسلوب الجديد للتفكير الشعري لا يولد فجأة بل يحتاج إلى عناء طويل . ولقد صادقت البذور الجيدة التي ألقاها مدرسة الديوان وجماعة أبولو أرضاً قاحلة في القضايد التقليدية التي كتبها شعراء أبولو والديوان . وظلت تعاني من الشحوب حتى التقطها شعراء المدرسة الحديثة وظفوها إلى الأرض التي سرعان ما ازدهرت فيها ونمت . وقد تبلورت هذه البذور في عدة أفكار أساسية هي فكرة التجربة الشعرية ، والبنين العضوي للقصيدة ، وأهمية التوازن بين ضرورات الإيقاع والاحتيمية في بناء التجربة الشعرية ، وتحرير الشاعر من الفهم القبلي لوظيفته في المجتمع مع التركيز على ذاتيته بفهم رومانسي ينتهي في الغالب إلى الرومانسية الإنجليزية عند وردزورث وشيللي إلى عند كوليريدج وكيتس .

وقد جاءت القصيدة الحديثة فهبات لهذه الأفكار الأرض التي ترعرعت فيها وازدهرت . وأن حاولت العودة إلى الفهم القديم لدور الشاعر باعتباره صوت القبيلة ومغنيها والمعبّر عن هواجسها وصيواتها واستشرف لرواها . وحتى يضطلع الشاعر الحديث بهذه الوظيفة المعقدة كان عليه أن يخلص لقصبة الشعر ذاتها ، لأنه بدون الإخلاص لقصبة الشعر لا يمكن أن يكون ثمة إخلاص لقصبة أخرى . أو بالأحرى لا يمكن أن نحس نحن - كمتلقين - بهذا الإخلاص مهما توفرت للشاعر أطيب النوايا . وأخذ النقد يحاسب الشاعر لا على مدى المقدة ولكن على مدى توفيقه في أن يكون الصوت السكوني لهموم القبيلة السياسية دون بقية الوظائف الأخرى . ومن هنا دار الشعر في دائرة مغلقة لسنوات عديدة . وكان للنقد دور كبير في تكريس هذا الدوران وفي تطويل أمد . لكن الشعر ما لبث أن تجاوز هذه الكبوة . وما نحن نستشعر غير عدد كبير من الضرورات الحاجة إلى منهج نقدي جديد لا يلق عاجزا أمام تردى الشعر في المناهات والدوائر المغلقة . بل يساهم

بفعالية في تطوير التجربة الشعرية وتوسيع أبعادها . منهج لا يستوعب هذه الضرورات - التي سبق أن تناولناها بشيء من التفصيل - في سكونها وانيتها ولكن في استمرارها وديورتها .

وإذا كانت القصيدة التركيبية هي أحدث مراحل القصيدة الجديدة فإنها ليست مرحلتها الأخيرة . فلابد أن هناك اشكالا جديدة لم يسفر عنها المستقبل بعد . وعلى هذا المنهج أن يتخلل من هذه الضرورات وأن يترك الباب مفتوحا بل ومستعدا لتقبل التغيرات الجديدة في شكل القصيدة وأسلوبها .

وقد لاحظنا أن رحلة القصيدة تتجه صوب التركيب . وطالما أن القصيدة تتجه نحو التركيب فإن من الضروري أن يتجه المنهج النقدي بالقرن نفسه نحو التحليل . فليس باستطاعة المنهج الوصفي أن يستوعب قضايا القصيدة الجديدة وليس بمقدوره النفاذ إلى أغوارها . بل لابد لهذا الأمر من منهج تحليلي يعيد إلى المعيارية . ويستفيد من الإجازات النقدية القديمة وخاصة من تركيزها على التحليل اللغوي للقصيدة ومحاولتها إضفاء طابع معياري على هذا التحليل . لذلك فلابد أن يوجه المنهج الجديد عناية خاصة إلى دور الكلمة في العمل الشعري . فالشاعر الحديث لا يتعامل مع الكلمة كرمز أو كاشارة يراد بها الدلالة على شيء ما . ولكنه يتعامل مع الكلمة كجسم كامل له طبيعته الجرسية الخاصة . الخاصة الهاسية أو الصاخبة المتفجرة أو الكظيمة المدممة أو المهمة المبهمة . يتعامل مع كل عضو في جسد الكلمة الحي . مع حروفها الصامتة أو الصائقة ، الساكنة أو المتحركة . فالكلمة لدى الشاعر جسم حي يتفجر تحت يده الساسة بإضعاف الحياة التي يتفجر بها لدى الشاعر ، ويتضح بجمالية فريدة وتنبثق منه دلالات وعلاقات متشابكة وشديدة التعقيد . إذ تثرى الطبيعة الاستعمالية للكلمة كجسم في القصيدة ، الكلمة في حد ذاتها بدلالات وإحساءات تفوق طاقة الكلمة ذاتها وتفيض على هيكلها المحدود المألوف المتعارف عليه بمعان جديدة . أو بمعنى أدق بظلال وتنويعات جديدة على نفس المعاني القديمة . فالشاعر ينتزع الكلمات من محدودية معانيها القاموسية ويغامر بها في بقاء جديدة حتى ترد لها الغامرة بعض بكارتها وبدائتها وسحرها . ومن هنا تصدق كلمة سارتر القائلة بأن :

« الشاعر يخدم الكلمات قبل أن يستخدمها ، لأنه يثرى الكلمة بهذه الإضافات الجديدة . ويعقد علاقة وثيقة بين جرسها ومعناها سواء أكانت هذه العلاقة تجاوبا أو تنافرا ، مراعاة أو مفارقة . لأنه يشد الانتباه من جديد إلى الكلمة كصوت بدلا من الكلمة كمعنى فحسب » وإلى ذلك الشيء الثانوي الهام

الذي لشي أو توجها علما جنح استعمالنا للكلمات إلى الجانب الاستدلالي الذي يحول الكلمة إلى رمز وإشارة . إلى شيء لا إلى كائن حي ملء بالإمكانات . أنه يخلص الكلمة من أهميات النثر اليومية لإمكاناتها الخلاقة ومن طمسها المتعمد للكثير من ملامحها ودلالاتها .

وعلى هذا المنهج الجديد أن يبادر عند تناوله التجربة الشعرية بالترعرع على مدى اقتراب الشاعر من هذا بالاستخدام الشعري للكلمات وبدراسة الكلمات الإثيرة لدى الشاعر وطريقة استعماله لها . ثم يتتبع المصادر التي استمد منها هذه الكلمات وقرأتها . وعلى الناقد أن يطلع الاستعمالات المختلفة للكلمات الأخيرة لدى الشاعر ، وأن يطور هذا التحليل إلى أقصى حد بأن يتتبع مثلا المعاني والإحساءات المتعددة للفظ واحدة أثرت في عدد من القصائد والاستعمالات بصورة تصبح معها اللفظة الميتة المحدودة المعنى والدلالة في النثر مرتكزا لروية شعرية للحياة ولتصور فلسفي عن الماهية أو الكينونة أو الإنسان . فالشاعر محاولة - عمادها الإلفاظ السحرية - للإحساء بالكينونة من خلال التلاشي الإهترازی للكلمات وبواسطتها . فالشاعر بمزيداته على عجزه اللغظي ويجعله الكلمات مجنونة ، يوحى البناء من وراء هذا الهرج والمرج الذي ينهم من تلقاء نفسه بكشافات ضخمة صامتة . وما دعنا لا نستطيع أن نصمت فطينا أن نسبح الصمت باللغة [٢٥] وإحساء الكلمات بالكينونة من خلال ما يدعوه سارتر بالتلاشي الإهترازی للكلمات ، ينتقل بنا تولا إلى تطور الكلمات كاصوات وكرموز معا وهي تتلاشي بصورة اهترازیة كتلاشي الدوائر التي يحدها سقوط حجر في الماء . ثم تترك مساحات أو بالأحرى كشافات من الصمت العامرة بالإحساءات والروى . وعلى الناقد أن يترجم هذه الكشافات الصامتة إلى أفكار وأشياء محسوسة من خلال دراسته للطبيعة الشعرية للكلمات في القصيدة ، وللمشكل الذي توجد عليه الكلمات فيها . فإن هناك فارقا كبيرا بين سيطرة الكلمات الإيجابية على عمل شعري أو سيطرة الكلمات السلبية المسبوقة دائما بادوات النفي . لأن شكل الكلمة في الشعر لا ينطوى على معنى فحسب وإنما أيضا على إحساس وموقف .

من هنا كان لابد للمنهج الجديد أن يعطى الكلمة أهمية كبيرة . لأن دراسة الكلمات في الشعر هي الطريق الحقيقي إلى كل ما في عالم الشعر من رؤى وإيقاعات وأحاسيس . فبالكلمات وحدها يبني الشاعر تجربته ويصوغ لنا عالمه . وخلال هذا البناء يحول الشاعر الكلمات بنوع خاص من المعنى بصورة تصبح

عنها ، والكلمات مشحونة بالمعنى داخل القصيدة ولكنها ليست مشحونة بالمعنى خارج القصيدة . أو بالأحرى أنها مشحونة في القصيدة بنوع خاص من المعنى : معنى يشق طريقه مباشرة الى ما نسميه القلب ، ونعني بهذا عضو المعرفة الذي يأخذ المعاني حبة كاملة لا مقسومة مقسمة الى تجريدات مضبوغة (٢٦) . ويذهب ريتشاردز الى أن هذا الاستعمال الشعري للكلمات أكثر قدرة على الوصف والتحديد ، فالوسيلة التي يستخدمها الشاعر ، ثغيات حسوته والإيقاع الشعري ، تؤثر في زرعنا وتجعلها تصطفى الأفكار المعينة التي تحتاج اليها من بين ذلك العدد المائج اليهم من المعاني الممكنة والأفكار التي يذهب اليها المعنى . وهذا هو ما يمكن أن يفسر لنا السبب في أن الأوصاف الشعرية تبدو أدق من الأوصاف النظرية غالباً ، فاللغة إذا استعملت استعمالاً منطقياً علمياً تعجز عن أن تصف منظراً طبيعياً أو وجهاً إنسانياً . أنها لكي تؤدي هذا تحتاج الى جهاز مائل من الأسماء والألفاظ التي تدل على الظلال والفروق الدقيقة التي تحدد الصفات الفردية الخاصة . ولا تحوى اللغة مثل هذه الأسماء ولا تلك الألفاظ . لذلك يجب استخدام وسائل أخرى ، (٢٧) وهذه الوسائل هي ما يلجأ اليها الشاعر عندما يتبع للقارئ أن يصطفى المعنى الدقيق المطلوب من بين عدد غير محدود من المعاني الممكنة التي تحوى عليها لفظة أو عبارة أو تركيب معين من الكلمات .

لذلك لابد للمنهج الجديد أن يتناول كلمات القصيدة بعيداً عن الأساليب السمانتية في تحليل الكلمات . لأن الكلمة في الشعر تحاول دائماً التلمص من تحديدات علماء السمانتيات . علم المعاني - لتشترط البكارة وبراعة الرؤيا كما يقول مالا رمية . وعلى هذا المنهج الجديد أن يحارب باستمرار من أجل تنمية ذوق فعال في القراءة . يعايش الكلمات وينصت لظلالها وإبجاءاتها قبل معانيها المجردة ذوق يستلبد القراءة - المشاركة والقراءة - المعاناة بالقراءة - التلقي أو القراءة - الاستسلام ، التي تمتها النماذج القديمة من القصائد باستعمالها للكلمات كدلالات نهائية لا تقبل أكثر من تاويل واحد . والحقيقة أن هذه مهمة في غاية الصعوبة . ليس على المثلكي الذي تعود على نمط معين في الاستجابة للعمل الفني طوال سنوات ، وهو نمط ما زالت عشرات

العوامل السياسية والاجتماعية تشارك في تأكيدها . ولكن أيضاً على الناقد الذي عليه أن يستعمل الكلمات في عملية التحليل نفسها بطريقة مضادة للطريقة التي يطبع الي تربيته في التلقي . لأن الناقد في عملية التحليل يستخدم الكلمات استخداماً ثانياً . ويحاول أن يقدم مجموعة من التحديدات لأشياء تسعى بطبيعتها الى التلمص من كل تحديد . كما يحاول أن يستخدم اللغة بطريقة مضادة لاستخدامات الشاعر لها .

فاهم الصعوبات التي يواجهها الشاعر عند استخدامه للكلمات هي : أن اللغة عنصر عملي شائع . وهي بالضرورة أداة خشنة لأن كل إنسان يتناولها ويعالجها حسب احتياجاته ويميل الى الالتواء بها حسب شخصيته . أن اللغة مهما تكن شخصية ، وطريقة التفكير بالكلمات مهما تكن قريبة الى نفوسنا ، فإن لها مع ذلك أصلاً نفعياً ، ولها غايات عملية خالصة . ومن هنا فإن مشكلة الشاعر هي أن يستخلص من هذه الاداة العملية وسيلة لتخلق عمل هو في جوهره غير عملي . (٢٨) وهذه المهمة الصعبة التي يتصدى لها الشاعر هي نفسها مهمة الناقد ولكن في الطريق المضاد . أن على الناقد - أو بالأحرى على المنهج النقدي الجديد - أن يسير نفس مسيرة الشاعر ، ولكن في الطريق المضاد . وهو في سيره يعكس اتجاه الشاعر لابد أن يعرض على ألا تكون مسيرته ضد مسيرة الشاعر بل لابد أن تكون معها . لذلك فإنه بإزاء أسلوب للتفكير الشعري يفتح نحو التركيب يشيد منهجاً نقدياً يعتمد على التحليل . وإذا كان التحليل عكس التركيب فالمعنى المجرد فانه هنا نوع من إعادة التركيب ولكن بشكل له نوعيته الخاصة . بشكل لا يرى اللغة من منطق نثري جاف ولكن يراها - كما يقول كينيث بيرك نموذجاً من العمل وهي كوسيلة للعمل قابلة لأن تؤدي مرة ومرة ، . . . لعين تعد اللغة وسيلة للمعرفة يكون نظرتها اليها من زاوية إبستمولوجية أي سمانتية فتراه من زاوية علمية . ونحن نعرفها نموذجاً من العمل نراها من زاوية الشعر . لأن القصيدة فعل . فعل رمزي اداه الشاعر الذي صنعها . فعل ذو طبيعة تمكنا نحن القراء من أن نؤيدها مرة أخرى إذ تبقى في أيدنا في صورة مبنى أو شيء . (٢٩) . والنظر للغة على أنها نموذجاً من

العمل وضرب من ضروب الفعل هو الذي يذبح لنا التعرف على المهمة الحقيقية للكلمة الشعرية . مهمة الكلمة الشعرية ليست محاكاة الأشياء والتشكل طبقاً لها . بل مهمتها على العكس لتجوير تعريفاتها وحدودها النفعية ومعانيها التقليدية الشائعة الاستعمال لنستخلص منها إمكانات غير متوقعة وآمال ومعان كاتمة مدمشة تحمّلها في طياتها . تحول الوقائع المعروفة بإبذالها الشديد الى مادة تخلق الأساطير ، (٣٠) وإذا كان المنهج النقدي الجديد يدرك هذه الوظيفة الهامة للكلمة الشعرية . ويعترف أن الشاعر يتعامل مع الكلمة بمنطق مغاير للمنطق المألوف ، ومن زاوية تجعلها أكثر قدرة على الوصف والتجسيد من اللغة العلمية ذاتها . فإن عليه بعد هذا الإدراك أن يوجه جل اهتمامه الى الكلمات في القصيدة كما سبق أن عرفت وأن يتبع المصادر التي استمد منها الشاعر كلماته . . . إذ يجري في كل كلمة يسطرها عقلاً تخيلي - كما يقول رسكن - نيار سطلي مخيف من المعالي . كما أن لكل كلمة ظلال تلقيه عليها الأماكن العميقة التي قدمت منها ودللاً يفسر الى مصدرها . وغالباً ما تكون معانيها غامضة غير صريحة لأن من يكتبها لا يعيا بالشرح المفصل لأنه يرى الأفعال بوضوح تام . وإذا أريدنا أن نركز على المعاني ونفككي أثرها فلابد من أن نتقوننا دائماً وبإيمان الى عاصمة مملكة الروح ، ومن هناك نستطيع أن نتتبع جميع الطرق والممرات المؤدية الى أهدس شواطئها . (٣١) .

وعلى هذا المنهج الجديد أن يهتد بالاضافة الى كل ما سبق عن مدى التواء بين طبيعة الكلمة وطبيعة القصيدة ككل . فلابد أن تكون ظلال المفردات وأصواتها وإبجاءاتها شديدة القرب من جوهر المخال العام للتجربة ولا يعني هذا القرب ضرورة الالتصاق اللزج بالمعنى العام للتجربة . فربما يكون التناثر والتعارض وسيلة ملائمة لتحقيق الاقتراب من مذاق التجربة أكثر من الاستطرادات الرتيبة . فالكلمات نفسها مبنية بناءً مزدوجاً - أها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني ، وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً . وأنت لا تستطيع أن تستعملها بأحدى الصفتين دون أن

- (٢٦) أرشيبالد ماكليس (الشعر والنقد) ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، منشورات دار القطة العربية ، دمشق ، ص ٢٢ .
(٢٧) ريتشاردز (العلم والشعر) ترجمة د . محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ص ٤٤ .
(٢٨) بول فاليري (الشعر الصافي) مقال ضمن كتاب (الرؤيا الإبداعية) ترجمة أسعد هليم ، منشورات مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ص ٢٤ .
(٢٩) ديفيد ديتشس (مناهج النقد الأدبي) ترجمة د . محمد يوسف نجم ، دار صادر بيروت ، ص ٤٨٨ .
(٣٠) روجيه جارودي (واقعية بلاضفاف) ترجمة هليم طوسون ، دارالكتاب العربي بالقاهرة ، ص ٢٨ .
(٣١) ت ١٠ - هيوم (الكلاسيكية والرومانسية) ضمن الجزء الثاني من كتاب (أسس النقد الأدبي الحديث) ترجمة هيفاء هاشم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ص ٩٠ .

تستعملها بالصفة الثانية ، (٣٢) وهذه الطبيعة المزوجة للكلمات تجعل الأمر على درجة من الصعوبة لأن الكلمات كاصوات قد تحقق اقتراباً من مناخ التجربة في حين أن هذه الكلمات نفسها كرموز للمعاني قد تتناثر مع هذا المناخ . فقليلة هي الكلمات التي تتطابق أصواتها مع معانيها . لكن على الشاعر أن يحقق نوعاً من التوازن ، الذي يضع في اعتباره هذه الطبيعة المزوجة للكلمات ، بين طبيعة الكلمات ومناخ التجربة الشعرية . وإذا كان على المنهج الجديد أن يلتفت إلى هذا التوازن فلأن هذا هو بداية الطريق نحو توازن من نوع أكثر تعقيداً يهتم هذا المنهج به . وهو توازن تتوافق فيه الصور الجزئية حساً وشعوراً وصوتاً وملاحاً مع الصورة الكلية للقصيدة ومع طبيعة المناخ العام للتجربة الشعرية ككل . بمعنى أنه لا بد أن يلتفت هذا المنهج إلى شيء أكثر تعقيداً من الوظيفة الدلالية للصورة . فالصورة في القصيدة ليست دلالة فقط كما أن الكلمة فيها ليست دلالة فحسب . ولكنها حس وشعور وهوت وتكوين وكيونة . وهي في تكاملها الحي ذلك لا بد وأن تكون موفقة بكافة أبعادها تلك في داخل التجربة الشعرية . ولا يعني هذا البحث عن التوازن الأجهاز على مفهوم المفارقة وعلى عناصرها في القصيدة . ولكنه يعنى الوعي الحاد بطبيعة الكلمة الشعرية والصورة الشعرية .

وقبل أن نستطرد في الحديث عن الصورة علينا أن نثير قليلاً عند نفعها يجب أن يوليها المنهج الجديد نوعاً خاصاً من الاهتمام . وهي نقطة ترتبط بطبيعة نظرتنا إلى الكلمات . هذه النقطة هي التكرار . وعلى المنهج الجديد أن يتناول التكرار من أربع زوايا . الأولى زاوية موسيقية ترى أن التكرار - سواء كان تكرار كلمات أم أبيات بأكملها - يحدث أمراً موسيقياً . ويخلق مجموعة من المحاور أو المراكز التي تغير من شكل التجربة وتدور بها بضع دورات كاملة أو مفروضة على صعيد الإيقاع الموسيقي . وقد يكون لهذا الأثر الموسيقي الذي يجرسه التكرار دور بنائي في بلورة التجربة وتكوينها . كما يمكن أن يؤدي إلى العكس . وعلى المسافة الممتدة من الدور البنائي ونقدية يقف منهجنا الجديد ليجد مدى توفيق الشاعر أو خفاقه في اللجوء إلى التكرار من هذه الزاوية . أما الزاوية الثانية فهي لفظية . لأن تكرار كلمات معينة له دور في إضاعة التجربة وتعميقها . إذ يشير الإحاح على بعض الكلمات داخل تراكيب ثابتة أو متغيرة إلى أشياء لا تستطيع التجربة

الشعرية الإيماز بها دون هذا التكرار . وعلى المنهج الجديد أن يحاول التعرف على مدى توفيق الشاعر في تكراراته أو اخفاقه فيها من هذه الزاوية . أما الزاوية الثالثة فهي قاموسية فالتكرارات تشارك في صياغة قاموس الشاعر وتضع إيدينا على الكلمات الأثيرة عنده - وقد أشرنا من قبل إلى أهميتها - وتوحى لنا بطبيعة موقفه من الكلمات وبشعورية الاشتقاقات التي يفضلها وبحركة الأفعال التي يلجأ إليها وبأزمنتها . واهتمام منهجنا الجديد بهذه الأشياء ليس ترفاً ولكنه سبيل إلى الكشف عن فكر الشاعر وعن موقفه ورؤيته . أما الزاوية الأخيرة فهي زاوية منطلقية . يبحث فيها هذا المنهج علاقة التكرار لدى شاعر معين بتراث التكرارات في الشعر الحديث وبذات طلبة وسط هذا التراث . وهو من هذه الزاوية يطرح في دراسته لهذه الزاوية المنطلقية في التكرار على نفسه تساؤلات من نوع . هل يشكل هذا الاستعمال للتكرار استمراراً لسلوك السائد في المدرسة الحديثة ؟ أم إضافة له ؟ أم تكوّن عنه ؟ أم أن الشاعر يطرح فهماً جديداً للتكرارات ؟ وما مدى تواءم هذا التكرار مع طبيعة التجربة الشعرية التي يستعمل كاداً من أدواتها ؟

نفرد بعد حديث التكرار من جديد إلى الصورة . الصورة تلك الآداة التي تعرض تركيباً ناشئاً من فكر وعاطفة في لحظة زمنية ، (٣٣) على درجة عظيمة من الإيماز في الشعر إلى الحد الذي يعجزها معه البعض تعريفاً للشعر . فيقال إن الشعر تعبير بالصورة أو أنه تفكير بالصورة وتعبير بها . وفي النشر مواقف نموذجية معينة . وترتيب للكلمات يتحرك ألياً عبر تركيبات أخرى كما يحدث في العمليات الجبرية . أما الشعر فيمكن اعتباره من ناحية واحدة على الأقل مجهولاً لتجنب خاصية النشر تلك . إذ أنه ليس لغة تصورات بل لغة محسوسات منظورة . وهو تسوية توصلت إليها لغة الحداث التي تنقل أحاسيس جسيمة ومن ثم فإنه يختار نوعاً وصوراً واستعارات فنية ، لا بسبب جديتها وقد تعبنا من القديم . بل لأن النعوت القديمة لم تعد تعبر عن الأشياء المادية وأصبحت تمثل تناقضات مجردة . والشاعر يعرف أنه لا يمكن نقل المعاني المنظورة إلا باستعمال وعاء المجاز الجديد بمصوره واستعاراته . أما النشر فأناء قديم ترشح منه المعاني والصورة الشعرية ليست مجرد أخيلة بل هي الجوهر الأساسي لما ندعوه بلغة الحداث . فالشاعر يسير على قدميه فيجوب بك الأرض كلها . أما النشر

لفضائل يوصلك إلى مقصديك . (٣٤) والصورة بهذا المعنى تصبح جوهر كل عمل شعري ومن هنا فإن على المنهج الجديد أن يوليها قدراً من العناية يتناسب مع أهميتها الكبيرة تلك . وأن يعثرها المدخل الحقيقي إلى قضايا البناء والمعنى في عالم القصيدة . شأن الطريقة التي يبنى بها الشاعر صورة ونوعية علاقات التضاد والتماثل بين جزئيات الصورة الواحدة وبين الصور الجزئية كلها لا تشفى فقط عن منهج في بناء الصورة وإنما عن أسلوب في التفكير والتعبير وموقف من العالم .

كما أن الطريقة التي تتلاحق بها الصور وتتتابع . هي التي تبنى المفارقة التي يعتبرها عدد كبير من النقاد المحدثين مثل بروكس وبن وارن ورمزات وتيت وليفيز وغيرهم جوهر كل عمل فني . خاصة وقد حملت اللغة القوانين الكلاسيكية واتجهت نحو اللاوعي والعناصر الوحشية حتى تشبع أدراكاً جديداً حافلاً بالقلق . ولم تعد الأفكار تتجلبب بالشعر ولم تعد الرشاقة أو الحكمة من صفات الشعر التي تثير الإعجاب . وإنما أصبحت الصور تتتابع وتتلاحق ، وكأنها تجري في حلم مخيف بعيد عن المنطق . (٣٥) وإذا كان هذا التلاحق والتتابع للصورة في الشعر الحديث وثيق الارتباط بطبيعة العصر وإيقاعه . فإنه بذلك يكون واحداً من السبل التي تكشف بها حساسية اللحظة عن نفسها ولذلك لا نستطيع أن نفلح بأن نحال من الأحوال في تخطيطنا المبني لهذا المنهج . بل علينا أن نوجه إليه عناية خاصة تمكننا من التغاير عبره إلى الكثير مما في عالم القصيدة الحديثة من رؤى وأفكار لأن معنى القصيدة الحديثة ومعناها يعتمدان على طريقة تتابع الصور فيها . وعلى نوعية العلاقات بين هذه الصور . فالشاعر الحديث يودع بين أجزاء قصيدته من الداخل . بسبب المعنى الواحد الشامل الذي هو موضوعه . وينتهي حين يتكامل على صفحة الورق وفي البصيرة تكاملاً يكاد يكون جبرياً في استدارته العنوية على نفسه . (٣٦) فالقصيدة الحديثة جسم عضوي مصاغ من مجموعة من الأعضاء أو الجزئيات هي الصور . وطريقة تداخل هذه الصور وتعاقبها هي التي تمنحنا في النهاية الصورة الكلية لهذا الجسم القادر على الفعالية والتأثير أو العاجز عنها .

من هنا يبلف هذا المنهج إلى نقطة جديدة هي طبيعة البناء في القصيدة الحديثة . هذا البناء الذي لاحظنا ميله إلى التراكيب والتعقيد وجنوحه إلى التركيز والتكثيف . هذا الجنوح هو الذي جعله يعمل إلى استخدام الكلمات

(٣٢) ارشيبيلد ماكليش (الشعر والنسبة) ص ٣٨ .

(٣٣) ف. أ. مانيسن (البيوت الشعرية) ترجمة د. احسان عباس ، المكتبة المصرية ، بيروت ،

ص ١٣٧ .

(٣٤) ت. أ. هوب (الكلاسيكية والرومانسية) ص ٩٤ .

(٣٥) ارنسيت فيشر (ضرورة الفن) ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية للنشر ، القاهرة ، ص ٢٢٤ .

(٣٦) جبرا إبراهيم جبرا (الرحلة الثامنة) المكتبة المصرية ، بيروت ، ص ١٧ .

بالطريقة التي تناولناها من قبل .. وهو الذي دفعه الى اعتبار الصورة بنية عضوية اساسية لبناء تجربته الشعرية ..
فالقصيد الحديثة - كما يقول فروست - تجربة وليست مجرد نقل للتجربة - وهو الذي ارفه احساس الشاعر بالشكل - لا كشيء مجرد ولكن كمعنى ورويا - فشكل القصيدة الحديثة هو معناها ورويتها وموقفها من العالم - لان الشكل فيها ليس وعاء للمعنى ولكنه المعنى ذاته في تشكيله الشعري وفي جنوحه الى التجسد والكيونة - ولان المنهج النقدي الذي يريد ان يستوعب قضايا القصيدة الجديدة يفهم الشكل بهذا المعنى ، فانه يراه اوفق الطرق لبلوغ عالم القصيدة ولاستكناه اسرارها - ومن هنا فانه يعدد الى تحليل البنيان فتتساقط مع عملية التحليل لمار المعنى بين يديه - وهذه الطريقة يمكن للمنهج النقدي ان يسهل الفجوة بين القصيدة والجمهور بشكل فعال .. لا يبين هذه القصيدة المحيدة التي يتناولها بالنقد القارئ .. ولكن بين القصيدة الجديدة ايا كانت والجمهور - لانه وهو يقول القارئ في شعاب القصيدة وفق منهج تحليلي ، يربى لديه عادة التحليل نفسها - ويستتبر فيه نوعا جديدا من القراءة هي القراءة - المشاركة والقراءة المعانة والقراءة - الحضور الفعلي في قلب التجربة والعالم - اما المنهج القديم الذي كان يكتفي بان يقدم له النتائج النهائية لمعاينة الناقد للقصيدة - دون الطريقة التي وصل بها - الناقد - الى هذه النماذج ، فانه كان الابن الشرعي لمادة القراءة - التلقى او القراءة - الاستسلام - وكان واحدا من العوامل التي اكنتها وكرستها -

وعلى هذا المنهج الجديد ان يولي جزليات البناء اهتماما كبيرا - وان يدرس طبيعة اسلوب الشاعر في البناء بالاجاب او البناء بالسلب - في التأكيد من طريق اليقين المباشر او التأكيد عن طريق النفي - وهل النفي عنده وسيلة لاقضاء مجموعة من التصورات والاحداث بعيدا عن عالمه - ام هروبا من ملاحظة الموجودات المباشرة - ام هو طريقته للتخلي عن الافكار العيانية او عن الموجودات الحسية ، والانفلات من اسرار احدهما بتأكيد تضادة تقبضه وعمله وشاعريته في ان ؟ ان هذا الاسلوب لا يكشف فقط عن منهج الشاعر في التصور والتفكير ، ولكنه يهتك في نفس الوقت الكثير من الاسرار التي يخلف بها عالم المعنى ومستلوياته المتعددة عتده - وعلى المنهج الجديد ايضا وهو يدرس البناء من هذه الزاوية ان يتعرف على منطلق الشاعر في توثيق العلاقات بين الجزليات

وفي قصمه لعراها - وعلى توافق هذا المنطلق مع الاسلوب الذي اختاره للبناء بالسلب او بالاجاب - وحين ينعت هذا المنهج شاعرا بالتشيت فان عليه ان يفرق بين التشيت حين يكون خطأ وبين التشيت حين يكون جوهرًا للتجربة نفسها - ولا يستطيع المنهج الجديد ان يدرس هذه الجزليات في معزل عن جذورها التراثية .. لان القصيدة الواحدة تجمع بين نسوي الذاكرة التاريخية والشخصية - والماضي والحاضر فيها ينير كل منهما الآخر - بل ويمكن القول انها بشكل كل منهما الآخر - وكان ثمة مؤلف واحد يعمل خارج حدود الزمن - ان تاريخ الشعر حتى مائل في قصيدة كل شاعر وكذلك الانغام والاحان التي يتردد صداها في سنواته المبكرة الاولى .. ويسعى الشعر الحديث دائما لاعادة الاتصال الحيوي بكل ما اوتر عن الماضي من ولع بالاساطير او تفكير في الخرافات او تمجيد للقوة او اكتشاف للمزيد من المعاني الجديدة الواسمة [٢٧] فلا يمكننا لذلك ان نغفل عند تحليل التجربة الشعرية هذا الجدل المستمر بين الذاكرة التاريخية المتمثلة في كل الرياح التي تهب على القصيدة في الماضي ، والذاكرة الشخصية المتبلورة في رؤى الذات الشاعرة وهي تحاول ان تتخلص من اسار هذه الذات وتهرب منها - فالشعر الحديث يعدد الى طرح النزعة الذاتية ، والى خلق مسافة بين الشاعر - الذات والذات التي تتردد في شعره - ومن هذا لجأ بعض الشعراء الى الاسماء المستعارة والى التخلف خلف ملامح الاقنعة - وعملية التخلف بقدر ما تنطوي على اخفاء للذات فانهما تشير الى نوع من التأكيد عليها - ومن هنا يظل الصراع بين الذات ورياح الماضي متفاعلا في كل قصيدة - ليهب تفاعله العمل الشعري مزيدا من الرهافة والتائق - بصورة يرى معها اليوت - ان خير اجزاء القصيدة بل والبناء بالسلب - هي تلك التي تؤكد فيها اشار اسلافه الموتى من الشعراء خلسودها قسي اقصى صورة - (٣٨) ليس فقط لان هذه الاجزاء هي قمة تفاعل الذاكرتين التاريخية والشخصية ، ولكن ايضا لان في هذه الاجزاء تكتسب رواسب التجربة التي جاءت عن طريق الذات بعدا تاريخيا يثريها - وتكتسب الروايات التراثية حضورا ينفذها من الانتشار والموت -

من هذه النقطة خلاف الى الإيقاع .. ليس باعتباره الاوزان الموروثة التي يصلصل بها صوت رياح الماضي ، ولكن باعتباره الروح النفسية الاكثر شمولاً من مجرد الاوزان .. باعتباره نوع من الخيال الاسمي يدعو مائيسن بالخيال

السمعي وهو - احساس بالمقطع والإيقاع يتغلغل بعيدا وراء مستوى الفكر والشعور الواعين ، منعشا كل كلمة ، خانما الى اشد الاشياء البدائية والنسيبة ، - الى الاصل ، راجعا بشيء ما ، بادئا عن البداية والنهاية - احساس يعمل من خلال المعاني على وجه اليقين او لا يستطيع ان يعمل دون معان - بالمعنى المألوف - وبمزج القديم والنسي والسرث والجديد والهدش ، واشد الاهدات قدما واشدها تمنا - (٣٩) واذا اخذنا الإيقاع بهذا المعنى الشامل فاننا سنجد انه مشتبه بالكثير من القضايا والافكار الهامة في النقد الحديث - فمشتبه بفكرة المفارقة كاساس للثلاثيات في العمل الشعري - وبفكرة كوليريدج الرائعة عن وظيفة الخيلة الشاعرية في التالف بين مجموعة من الخصائص الكيفية المتضادة - وبفكرة الجور والعروض والقوافي في نقد الشعر العربي القديم - وان يعزل المنهج الجديد الإيقاع عن أي من الافكار العديدة التي يتفاعل معها - ولن ينزع أي من هذه القضايا بعيدا عنه ، بل سيدرسه في القصيدة بهذا المعنى الشامل الذي يثني الكثير من الافكار ، ويضئ عددا من الابعاد في التجربة الشعرية -

ولكن عليه ان يوجه عناية خاصة الى نقطة من النقاط التي اهملها كلية نقد الشعر العربي الحديث الا وهي القافية - واذا كانت القافية قد عادت من جديد لتحل مكانا بلورا في الشعر الاوربي المعاصر كما تقول اليزابيث درو - أصبحت القافية هذه الايام تحتل مكانا هاما - بعد ان تجددت وانتشلت بفضل التناهما مع إيقاع الكلام البسيط - وازدادت عمقا باستعمال القافية النصفية والقافية الداخلية وتقنية المقاطع غير المرتكزة - واي تنوع آخر ينميه شعراؤنا المبدعون ، (٤٠) - اقول اذا كانت القافية تحتل مكانا في الشعر الاوربي الحديث ، فان الاولى بها ان تضطلع بدور افعال في شعرنا الذي يملك ميراثا هائلا من القوافي ، والذي ألزم بعض شعرائه العظام انفسهم بما لا يلزم في هذا المضمار - فكانت لهم بذلك تجارب على درجة كبيرة من النضج والاهمية - لذلك فان المنهج الجديد يولي هذه الجزلية من الإيقاع عناية واضحة - ليدرس في القصيدة دور التقفية ومدى سيمتريتها او تسيبها او اعتماده على الاستطرادات - بل ويذهب الى ابعاد من ذلك قليلا فيتعرف على مدى علاقة السيمتريّة او العفوية في التقفية بطبيعة التجربة الشعرية وبطبيعة رؤية الشاعر للعالم الذي يقربه - وليس عليه ان يدين منهج معين في التقفية العفوية او المتعملة - الا وفق منطلق ينبع من داخل التجربة الشعرية ، ولا يسقط

منهجنا الجديد أن يبحث سمائه وأن يهده
ملاحه • فيجعل مبنى التجربة الشعرية
سبيله إلى معناها • ويعتمد على التحليل
بشكل أساسي ويعوض جنوب المناهج
الراهنه إلى الجانب الوصفى ، بتركيز
على الجانب المعيارى من العملية
النقدية • فإذا نظرنا غيره يد ذلك إلى
ال مجموعة من القصائد ، كمجموعة ذات
عدد من المراكز التي تدور حولها الأفكار
الرئيسية بصورة مستمرة • في الوقت
الذي تسير فيه القصائد كلها إلى الأمام
كعمل جامع متكامل • إذا فعلنا ذلك فلن
نصادف أية صعوبة في الإحاطة بالخطوط
العريضة لما يفعله الشاعر • وإذا ما
امسكنا بهذه الخطوط ، فليس من المحتمل
أن تبعثنا عن جوهر القصيدة المسائل
السطحية التي تصيب البلبلة حتى أولئك
الناس حقا من الثقافة •• مثل الإشارات
إلى الكتب المقدسة وغير المقدسة ،
والاستخدامات المتعددة للأساطير والباطال
البيولوجيا الدينية والإنسانية ،
والتوريات والكلمات المأخوذة من اللغات
الأخرى ، والمقاطع المنترزة من الأغنيات
الشعرية أو القديمة وغير ذلك من
الإشارات • لأن التجربة وقد فتحت
أبوابها لاستقبالنا ستضى لنا كل هذه
الرموز والإشارات وستدلف بنا إلى عالم
الشعر الرحيب •• فنبلغ معه حافة
الجهول ونرى ما لا يرى ونسمع ما لا يسمع
كما يقول رامبو •

القافية الداخلية ليست هي القافية
الجديدة وحدها • بل أن هناك القافية
النصفية وقافية المقاطع غير المرتكزة
وقافية المواضع وغير ذلك من الأنواع
الجديدة التي ما تزال في حاجة إلى مزيد
من الدرس والتبلور •• لأن هذه الأشكال
من التقفية هي الأشكال التي تتوافق مع
القصيدة التركيبية بأصواتها المتداخلة
ومستوياتها المتعددة من المعنى •
ويستخدم الشاعر الحديث هذه الأنواع
الجديدة من القافية ليبني لعمله ذاكرته
الداخلية • تلك الذاكرة التي تسقط من
مسيرتها بعض الأشياء ، وتؤكد بعضها
الأخر وتتميمه • وليخلق له منطقها
الخاص ، الذي قد يكون مفارقا أو
مناقضا للموقف السائد أو المألوف ولكنه
قادر على التساوق مع نفسه وعلى خلق
الإيقاع الداخلي الخاص به •• فبهذه
الطريقة الناهضة تستطيع القصيدة أن
تعبّر - كما يقول جاردنى - عن شكل
للوجود الإنساني في العالم •
من خلال كل هذه النقاط يمكننا أن
نبور مجموعة من الخطوط العامة لمنهج
نقدى جديد • لا يدعى الإضافة ولا
الشمول • ولا يفترض أنه نهائى لا يقبل
إى إضافة أو تعديل • ولكنه يرى أن
الشعر جنس فنى له طبيعته الخاصة
وسبيله الفريد للحديث عن الواقع
واستشراف المستقبل • ومن خصوصية
هذه الطبيعة وتفرّد هذا السبيل يحاول

تصورا مسبقا عليها • فعليه أن يستمد
ادانته أو أطراعه من دراسة ما إذا كانت
القافية تخلق محاور للتجربة الشعرية
تدور في أطرافها وتلم شعنها • أم أنها
تعمد إلى بيطرة جزئياتها ، ربما توافقا
مع طبيعة التجربة التي قد تكون مفككة أو
مبتمرة • أو حتى توافقا مع رؤية الشاعر
لتجربة متماسكة التفاصيل ، ولكنها تلوح
لعيينه الحساستين مفككة الاوصال
مفككة •

وليس على هذا المنهج أن يتوقف عند
التقفية الخارجية وحدها بل عليه أن يوجه
اهتماما ملحوظا إلى الأنواع الأخرى من
التقفية الجديدة •• فهذه التقفية هي التي
تتواءم مع تجربة في تعقيد تجربة الشاعر
الحديث • وهي تقفية تتجاوز التقفية
الخارجية للتدغم في داخل البيت نفسه
فصير تقفية داخلية • وعلى المنهج
الجديد أن يدرس هذه التقفيات الداخلية
ومدى تلقائيتها أو منطقيتها أو افتعالها •
وهل يلجأ الشاعر لها بشكل مقعد أو
بحرص عليها ، وهل تثرى هذه التقفية
موسيقى التجربة الشعرية ؟ وهل شمة
ضرورة لها ووظيفة ؟ وإذا كان الأمر
كذلك فما علاقة هذا بطبيعة التجربة
الشعرية سواء أكانت غنائية أو درامية ؟
لقد يتوافق نوع معين من التقفيات
الداخلية مع القصائد الغنائية • وقد
يشرى نوع آخر منها بعض التجارب
الدرامية بامتدادات ورؤى • غير أن

شوق

وما زلتهم يا بنى. حق لو اني
إذا خسرت رجلي، وقيل شفاؤها
وما زادتني التأني الفرق بدمك
ولا زادتني الواشون الا صباية
لقد خفت ان القى المنية بقتة

جميل بشتة

مورخان

دمعان في الاجفان يزدهان
بمودة عين وليس لي قلبان
مضت الشبية والحبيبة، فالتقى
ما انصفتي الحادئات، وميني

الحوارزمي

وقوع الطائر فى المصيدة

بقلم :
احمد زيادى



حينما لا يقوى على الدفاع عن كرامته (١)

وتتبدى اذناك قرقرة بعض العيدان تحت وقع اقدام متجهة نحوك . توارى جسمك المتهتز وراء الحشاش . تمسك السكين بيدك المرتجفة متهيرا . تسدده ناحية الصوت . والقرقرة ترداد قريبا . تتوقع فى كل لحظة وسيكة جدا أن تدوسك اقدام متهولة . وأن تنتشب معركة صارية بينك وبين اصحابها المجندين و ... و ...

تتوقف الاقدام فجأة . زفرة حادة . راحة كريمة . تركب انك . تسدده بسايلك وابياضك . تقمض عينك . حشاشة لم قرقرة عيدان . واقدام ينافس وقعها الى ان يتلاشى نهائيا . ويدوب فى الصمت .

تبصق . تتنفس ببطء (ادا ما استعك ايها الحياة - المربة . تتبدى فينا - على كثرنا وقونا مجنمين - سويل الفناك . وتتركنا غارقين فى هموسنا . كل واحد منا يحضر

اعتقوا الروح يا عباد الله .. اعتق .. وتنتفض كالطائر المقصوص الجناحين . تصرخ باعلى صوتك : اتركوا زوجتى .. اتركوا

زو ...

وتنهال عليك صفعات لست تدري مصدرها . الظلمة تخفى عنك الاعداء . وتلف زوجتك المسكينة فى ثوب حداد . وانت تجرد من كل شيء . ويدالك تعققان الى الخلف بوحشية . وعصابة عريضة تسد فمك . وجزءا من انك . قترى طائر الموت يحوم حول جنتك منتظرا سقوطها بعد دقائق . وتسمع نحيبها المتقطع . والاشباح تغلو وتهبط . تقوم وتعود . فتضرب الارض برجليك . تتمرغ وسط الحشاش . يدالك مربوطتان الى ظهرك . الدم يغلي فى عروقك كالحمم . فتحنس لأول مرة فى تاريخ البشرية بالعجز اتمام . تشتفى الموت . ما قيمة الحياة حينما يحس الانسان بالعجز الكلى !! بل ما قيمة الانسان

ما استقال ايها الملقى بين الحشاش : ما استقال وانت تفتح عينك عن اخرهما . توشك ان تمزق اللحظ والمؤخير . تتربص باعدادك فى هذه الظلمة الجالكة الغامضة . تنسمع بكيب النمل . حتى ليحيل اليك ان ادليك تمعدان للثقطا النهشسات . تكاد نردهما بيدك مخافة ان تدلا على موضعك .

ما استقال ايها الناس وانت تبلل سفيتك الجافتين بعذبة لسانك . فنسمع صوت ارتطام لسانك بجدران تجويف القموى . كأنه صوت انكسار اعواد تين يابسة .

وتترامى اليك بعض القهقهات العائمة على سطح الصمت من مكان ما . تتلاعب بها اكف الريح . بين اغصان هذه الاجمة المتشابكة . قبل ان تلقى بها فى اذنيك . تصيح السمع اكثر . لكنك لا تسمع الا صوتها المشروخ . وهى تبكى وتستغث (اتركونى .. اتركونى ..

مفردا . كما لو كان هو اندس العبد
في عالمك النتن (١) . تنهد بعص
زفير دحان . النيران . تنصرد في
داخلك روحك في المستشفى . ١

تتراجع بين عمودين . احدهما عن
نور الاخر من ظلام . والطفل المترقب
يفرق في لحة من الصديد . ويصف
قنية حامض بالقرب من الفراش
يدعول . لكك لا تسلم . لنفسك في
تلك اللحظة على الأقل . وتبرز
الذكرى . تهم بان تتحامل على نفسك
لتعود . بيد ان صفحة بيضاء تسطع
في ذهنك . تبرز كلماتها شيئا غريبا
حتى تبدو امامك واضحة جليلة قوية
كانها مكتوبة بالصخر
(كانت قوات العدو المتقدمة من

الناحية الشمالية قد وصلت الى
منتصف البلدة . وهي مشتبكة مع
نيران مدفعية الهاون . وعندما
وصلت اول دبابة في مواجهة اول
مفترق طرق داخل المدينة . قفز
" ربحي " عليها . وقد حمل قبليتي
" ميلز " بيديه . وربط حزاما ناسفا
على وسطه . وتنجرت الدبابة بمن
فيها (١) (١) .

فتطرد فكرة العودة من ذهنك .
وتعود الى مراقبة تلك الناحية الخطرة
محملا متسما . وتتراعى اليك
اصواتهم . فتتشبظ اظافرك في
الارض ..

وتصم اذنك قهقهاتهم وهم
ينصرفون . فتجمع ما تبقى لديك من
طاقة . تقف : المدينة القديمة غافية
على بعد يسير تحت ضوء
مصباحيها المسبدة لا تعرف
بمساكنك . صهرك الذي ودعته قبل
قليل يسلم نفسه لنوم لذيذ . حماك
تدغدغا انامل السعادة وقد اطمانت
على حياة ابتئها الوحيدة . كم
ضحكتهم . وكم تسليمت بسذاجتها .
لو علم صهرك بما تعرضت له ابنته
امام لرفس الارض برجليه . وبصق
في وجهك صانعا .

(انت لست رجلا . رحم الله
رسان الرجال .. كان الرجل يفتك
بالرجل اذا تردد اسم زوجه على
لسانه . واليوم . ها هي زوجك
قد ...)

وتابى ان تتم التفكير في ما وقع .
تحرك راسك بقوة محاولا نفضه من
القصة السباسة . وتلوح لعينيك
الغاميز المدينة الجديدة في الناحية
المقابلة . الاضواء تتلالا كالنجوم في
ليلة سوداء كهذه . الازقة هناك مليئة
بالمارة والمحين والمتجولين . العائدين
الى بيوتهم في امان . وان ...
امرهم يقع عليك الاختيار . بر لشم

دورا اكبر متازم في التاريخ .
تعض شفتك السفلى تكاد
تدمعها . لو تتنشق الارض . لأرحت
نفسك فيها . تحس بعدم قدرتك على
استيعاب الاحداث . لماذا وقع ما
وقع ؟ لماذا كسر الله بالضبط
الضحية ؟ لماذا ركبت تلك الرغبة
الجانحة المعاندة فاستصعر
الخطاير . وتحديت المخاوف .
وغامرت وسرت في ذلك المعبر المعلق في
الهواء المحاط بالماوى والمزالق .
الفاصل ما بين المدينة الجديدة .
والمدينة القديمة . وابق الخطي . رغم
نصيحة صبرك . وتوسلات حماك
والحاجها على قضاء الليلة معهم .
ورغم ما تعرفه انت نفسك عن تلك
المنطقة من انها تتحول في الليل الى
مذبحة و ...

لا تكاد تجد جوابا على اسئلتك
المحيرة . تحاول ان تريح نفسك .
تتكى على جذع نخلة غرسها اجداد
اجدادك في باحة عمرك الضيق لكن
سرعا ما تنتصب قائما كالملسوع .
تنطلع الى النخلة الباسقة . ظلها
الطويلة تنتشر في الأرجاء . فتنتابك
لحظة ضيق واختناق . انها توشك ان
تسد فراغ الفسحة بل توشك ان
تخنق جوفها .

تعتقد يدك وراء ظهرك . تفسح
برجليك على اديم الارض خطوطا
متكسرة . واخرى مستقيمة . تخط
نقطا وعلامات استفهام وتعجب .
مساساتك اكبر من ان تنسى .
وفضيجتك اوسع من ان تستر . عما
قليل تدخل التاريخ المجاني . تصبح
مضرب الامثال . في كل زقاق تمر به
تسمع وراء الابواب والنوافذ . بل
وحتى على الارصفة . وفي عرض
الطريق . النساء والاطفال يتهايمسون
بكلمات قاسية ..

تتوقف عن المشي . تصبح رافعا
يديك محتجا . مستفسرا ومستكبرا
ومتجهما :

(وماذا عساي ان افعل ؟ الا
تروني مكتوف اليدين . مخمي
الشفقتين . مجردا من كل انسانيته .
مفرغا من كل طاقاتي ؟) وتنهد .
وتنشد

لو كان للدهر بلى ابلتيه
او كان قرني واحدا كفيته (٢)

ثم تخفف من حدة كلامك .
وترسل كلاما كالبهمس كالنوسل .
كالآتين .

(انا ماخوذ على غرة . انا
مغدور يا ناس .. كرامتي .. اننى

احس بثقلها . من اين لي بحريتي
وقواي (١) .

حقيقة ماساى ياناس . تكمن في
اننى لم اكن في مستوى الماساة . انا
لست الذى ترونه الان . هذا مجرد
ممثّل يقوم بدور ماساوى مفروض
عليه . هو دور المتازم . ولو كان له
الحق في الرفض والاختيار لرفضه
واختار دورا في العصيان . لكن
الاختيار ليس من حقه . وهكذا
البست دور المتازم رغما عنى . وهو
عادة دور يتطلب من صاحبه ان يكون
طويل الوجوم والشروء . شديد
الانزعال . عميق الانطواء . مضطرب
الفكر كثر الهواجس . قليل الثقة
بالناس . بعيد الخيال . كئيب
المراى . وبصفة عامة رومانسيا
سلبيا فاشلا يحرق اعصابه وينتحر
ببطء .

ولم يسند الى دور العاصى لانه
يستدعى منى ان اكون مضطهدا
والاضطهاد سبيلهنى الحماسة
لاستمر في عصياني . وهذا بالطبع
سيدفعنى الى الحركة . الى القيام
بأعمال كثيرة لن يرضى عنها ابد
المعصي . بل سيعتبرها تحد منى
لشخصه . واعمالى الايجابية الوافرة
هذه ستحفز افرادا وطبقات على
اعلان العصيان اقتداء بى تعريا من
طفليات الذات . وكل هذا سيقلق
مخرج المسرحية . وسيجعله يرتاب
في حقيقتى . وهل انا امثل ام اننى
اكشف عن شخصيتى ؟ بالاضافة
الى انه يعتبر حركات جماعية حتمية
كهذه نوعا من الفوضى والاضطراب
الذين يهددان امته .

وتخشى ان تكون خواطرك هذه
مجرد تمرير لانهازيمتك . فتعود الى
سحق حيرتك والامك تحت خطواتك
الثقيلة .. ويشق خيفة الصمت
المضروبة حولك صباح زوجتك .
تهرع نحوها .. فتلفها مرمية على
الارض ماسكة بقنية حامض اذ ناك
تحس بحجم كرامتك يزداد كبيرا
حتى يوشك ان يكبر عن جلدك .
يمزقه . وحينئذ يتمر في نفسك
العزم . وتبحث عن الفاس التى لم
تستعملها ولو مرة واحدة في حياتك .
ثم تهرع ناحية النخلة المتطاولة
الباسطة ظللالها على الكون . وتجرى
على الجذع بكل ما اوتيت من قوة .

سحب كثيفة تحجب عنك الضياء
المتلالة في السماء . الظلمة تبتلع كل
شيء حولك . يدك . لو مدتها امامك
لما استبينتها . عيناك تعصهما
عصاة سوداء . اذنك يصمهما
طنين الحشرات وازيرها . وركبتك

تؤلمناك : تبدل الوضع . غير ان القعب ما يلبث ان يتسرب الى رسعيك فجأة تثير انتباهك اصوات خافتة . وشوشات : ثم تميز اذنك وقع خطوات خفيفة . تراودك فكرة التلخص من هذا المازق المخرج . وتعاودك الرغبة في الانسحاب والعودة الى البيت بخفى حزين . ومرة اخرى تبسط امامك صفحة منسية من دفتر سيميل . وتطالع منها صورة بطل عربي . وتسمع صوتا غابرا يجلبجلى في اذنك :

وان طلعت اولى العداة فغفرة
الى سلة من صارم الغرب باتك
اذا هزد في وجهه قرن تهلتل
نواجد افواد المنايا الضواحك

فتشرع سكينك . وانت ترتجف كالغزل . لقد حانت الفرصة التي ستولد فيها من جديد . تستدير صوب الاصوات . العزم . ينفخ فيك من قوة نوح بن عمرو (٤) .

وشجاعة قيس بن معد يكرب (٥)
الوقع الخفيف يزداد قربا وقوة . وفي لحظة من تلك اللحظات الخاطفة الفاصلة بلمع ضوء مركز . ومكث فتعتى عن الروية . يبهرك الضوء فتوارى عينيك وراء ساعدك . والسكين يتلأل في اليد الاخرى كانه تنهاب يوشك ان يفقد توازنه ويسقط . وقبل ان تنتهى اللحظة تحس بقوة خارقة تلوى يدك الى

الخلف . ويضيع السكين . وتمزق الصمت صيحتك المدوية . فتمتد يد وحشية الى فمك تسده . وفي لمح البرق

يمر امامك شريط التجربة السابقة بكل حدتها . فتكاد رجلاك تخوران . وجسمك ينهار . غير ان تلك القوة الخفية تدفعك الى الامام . فتزرمي برجلك غير مبال بالحفر والتواءات . وجانبك يسير شخصان يتحدثان الى شخص اخر يسير في الامام .

وتجتازون المنطقة المظلمة . ويبدو لك الزقاق الكبير مفروشا بنور باهت ترسله مصابيح رمداء من اعلى الاعمدة المتراصة على جانبي الزقاق . وتلوح لك سيارة رسمية رابضة بجانب الرصيف مطفاة الانوار الا من ضوء احمر مقرح كانت ترسله سيجارة محرقة وهي تنتقل من خارج النافذة الى فم شمع في الداخل حيث تنهوج . ثم تاخذ في الخيو . اذ ذاك تدرك مصيرك المجهول . وتترأى لك درج ليست لها حدود تصعد تارة تنهبط تارة اخرى . وتترأى لك زبائنات معتمة على جانبي ممر غير متناه . ويطرامى اليك وقع اقدام صلبة قوية . وسرير ابواب تفتح وتغلق . وصياح وادين . وبكاء فيجتاحك شعور قوى الغثيان . تغمر عينيك . ترفع رأسك الى اعلى . تملأ رنتيك بهواء الليل البارد المنعش الطلق . استعدادا لليلك الطويل . ويتصبب عليك شلال من

عرق

شروح

(١) معركة الكرامة : حركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح) عدد ٤ ابريل ١٩٦٨ ص ٣٥ .

(٢) البيت للشاعر الجاهلي

دويد بن زيد الحميري .

(٣) البيتان لقابط شرأ في مدح

ابن عمه صخر بن مالك .

(٤) الذي يمدحه ابو تمام

بقوله :

لا تدعون نوح بن عمرو دعوة
للخطب . الا ان يكون جليلا
ثبت المقام يرى القبيلة واحدا
ويرى فيحسبه القبيل قبيلة
لو ان طول قناته يوم الوغى
ميل . اذن نظم الفوارس ميلا

(٥) هو الذي امتدحه الاعشى

بقصيدة منها :

وإذا تجيء كتيبة ملمومة
تنهباء يخشى الدارعون نزالها
كنت المقدم غير لابس جنة
بالسي تضرب معلما ابطلها

الفجر

وتشكى النجم طول الارق
فاستفاد الروض طيب العبق
جال من رشح الندى في عرق
فتساقطن سقوط الورق
ايقن النجم لهلا بالفرق
وانمخى ذاك الدجى عن شفق
وجفون الروض غرقى الحدق

ابو الفضل الفير والي

مطار الليل بوعنة الفلق
ضربت ريح الصبامسك الدجى
وألاح الفجر خدأ خجلا
جاوز اللين الى انجمه
واستفاض الصبح فيها فيضة
فانجلى ذاك السنا عن حلك
ودموع الطل تمرير الضبا

اغنية الخريف

مهداة الى التي تحب الخريف..

والظلال

وسمي الطائر يستلقط حبه

للشتاء

واختبا الزهر ، وماتت كل رغبه

في الفضاء

أنجل صفر تعري كل ميمه

وحياه

وأنا قلبي تخنن ودمعه

وصلاه

في صدي الارغن غصات وبحه

وصريف

ويد ترسم في الجدول لوحه :

« الخريف »

كمال فوزي

اللاذقية

في صدي الارغن غصات وبحه

وصريف

ويد ترسم في الجدول لوحه :

« الخريف »

والمدى ألوان وسواس وحيره

في العيون

وارتعاشات شرع في بحيره

من ظنون

والعشيات نواقيس كآبه

في النفوس

وارتماء الفجر تلواف ضبابه

ورموس

لم تعد تستعذب الغابة رعشة

من جمال

بعد ان سربلت الاطياب وحشه

اغنية الحريف

مهداة الى صديقي الشاعر
كمال فوزي

« في صدى الارغن غصات وبحة

وصريف

ويد رسم في الجدول لوحه :

« الحريف » .

ذكريات غائبات تتوالى

وغيوم

في سماء تفرش الكون ظلالا

وهوم

وعلى الغابات آهات وبوحه

وزفير

والدنى تقفر من زهوٍ وفرحه

وسرور

وارتجاج الموج يا قلب التباع

وشهيق

انت منه قلق في كل ساع

وغريق

مرت الرعشة ما بين النخيل

مثل جرس

وارتمت توقف انغام الرحيل

ملء نفسي

منظر بالشجو يزهو ويضوع

اي منظر !

ودموع في انحدار وطلوع

تعتثر

قدر يغدو علينا ويروح

بوجومه

ونفوس تتلطي بالجروح

من سمومه

كم شدا البلبل في هذي الخيله

وتسلل

انه الآن بألحان عليه

يتعلل

سلبت منه اغاريد الحنين

والجمال

من رأى شكوى حزين لحزين

هذا حالي !...

اللاذقية ميب غريبك

مفهوم

الحب والمرأة فى شعر

صِلَاحُ عَبْدِ الصَّبُورِ

محمد بدوى

قالت ...
لا يولد إنسانان على قَدَرٍ إلا التقيا
فمضى الفاء ؟
أيامى موحشةً وليالى تؤانسها الاء
قالت ..
إنى أنظرُ فى أحداق الناس وفى شفثهم
أتملاه
ووجدتهمو أغراباً عن روحى . وأخو الروح بعيدُ
ما أفساه
قالت ..
فى ذات مساء سوف يُهلُّ على دُنْيائى ..
أنا دنياه
سيمدُّ إلى يديه وينادىنى وسأعرفه
وسأخطر فى مِناه
يا أختى ، أنا قد أنفقت الأيام أحاورها وأداجيها
وكأن الله
لم تنسج كفاه لقلبى قدرى الإنسان ... الله
ينسانا يا أختاه ..
وللهولة الأولى ، يبدو أن على التحليل أن يسجل
ملاحظة مهمة هى أن «أنا المتكلم» فى القصيدة ، برغم
أنها «أنا» الذات الشاعرة إلا أنها أنا وسيط ؛ فهى
نقص : «قالت ..» لكى تنكس القصيدة على صوت

تمثل العلاقة بالمرأة مكوناً مهماً من
مكونات المتن الشعرى لصِلَاحُ عبد
الصبور ، وتنبع أهمية هذا المكون من
دلالتة على موقف الشاعر ورؤيته
للكون ؛ ففي بنية اجتماعية تاريخية تنتصر للثبات
والتخلف ، وتكرس التحجر فى أبنية الوعى ، تضحى
العلاقة بالمرأة معرضاً للكشف عن أيديولوجيا الشاعر ؛
ذلك أن هذه العلاقة تتصل بالحميم ، والداخلى ،
المسرف فى الغور ، الذى لا تلحقه يد التغيير . ومن
الحق أننا لن نستطيع — هنا — أن نقضى دلالياً كل
نصوص عبد الصبور المتمحورة حول «الحب»
و«المرأة» . وجل ما نستطيعه فى مثل هذا المقال أن
نصطفى بعضاً من نصوصه الدالة كعينة تنبئ عن
رؤيته للعلاقة بالمرأة .



والنصوص الشعرية لعبد الصبور تنبئ عن توق
الأنا للتواصل مع الآخر عبر علاقة هى قرين الاكتمال
الذائق ؛ لأن «الحب ما يصنع بالإنسان إنساناً» ، ولأن
غيابه يعنى أن يحيا الإنسان وحيداً ، أسيان ، عارياً عما
يحميه ، ويمنحه الشعور بالدفء الإنسانى . إن الشاعر
يبحث عن ضرب فريد من التواصل الذى يقيه
الاغتراب ، ويجاوز وحدته ، فيتحرك حركة متراوحة
بين الماضى والحاضر ، مثقلاً بظماً شديد إلى الحب .
والقصيدة القصيرة التى تحمل عنوان «قالت» قد تفيد
قراءتها فى جلاء بعض عناصر هذه العلاقة :

المرأة ، وسرعان ما يتغير الضمير وتبرز أنا الشاعر واضحة ، معبرة عن ذاته في جملة (يا أختي . .) .
وتبدأ القصيدة بحكمة (لا يولد إنسانان على قدر إلا التقيا) . والحكمة قول يجتزل تجربة عريضة في علاقة لغوية ذات كلمات قليلة ؛ أي تحول ما هو حسي متعين إلى المجرد ، فتجاوز الهم الفردي وتنفصل عنه برغم صدورها عنه في البداية . وهي على مستوى الشعر تقرب الشاعر من الحكيم ، بقدر ما تبعده عن الشاعر ؛ ولذلك نقل الحكمة في الشعر الحديث ، بعد أن كان وجودها في الشعر الكلاسي امتيازاً له ؛ ذلك لأن الشاعر الحديث يحرص على التورط في المعيش ، ويحتفل باقتناص جزئيات التجربة ، أما سلفه الشاعر الكلاسي فينزح إلى التفكير العقلي (بالمعنى الأسطوي) الواضح الملامح ؛ وشعره لذلك ينأى عن الغموض ، وفيد يستعيد الكون انتظامه ، ويفرّ من الفوضى ، فيبدو العالم منطقياً متماسكاً واضحاً . ومن الملاحظ أن عبد الصبور في كثير من قصائده وبخاصة بعد ديوانه الأول ، ينزع إلى هذا الضرب من الصياغة . ولعل تفسير هذا الأمر ، يكمن في نوعية هذه القصائد وبخاصة ما يتمحور منها حول الذات ، وربما توهم الشاعر أن «الفرار من الشخصية» بالمعنى الألبوني يعنى الفرار من التعيين ، بخلق «معادل موضوعي» لانفعالات الشخصية . وعلى كل حال فقد تجاوز عبد الصبور هذا الفهم الضيق للمعادل الموضوعي ، في دواوينه التالية لديوان «أقول لكم» . وبرغم حرص الشاعر على التجريد في قصيدة «قالت» فإن الأنا تسرب من شقوق النص ؛ فقد حرص الشاعر على أن تظل أناه بوصفه إنساناً متعيناً متوارية خلف نقله لحديث امرأة معذبة بغياب الحب والحبيب ، لكن هذه الأنا تبرز بوضوح وجلاء قبل نهاية القصيدة .

وإذا كانت الأبيات الأولى تصور ظمناً بالغاً إلى الحب واللقاء بالآخر (أخو الروح) ، يتوارى خلف الحكمة السلبية المبدوءة بحرف نفى مع التساؤل الاستنكاري ، فإن ما يليها يتجاوز ذلك إلى الكشف عن منحنى في التعامل مع هذا الآخر ؛ فالبطلة التواقية إلى اللقاء بأخي الروح عاجزة عن المبادأة ، زاهدة في الانخراط في الحياة ، حيث يسهل اللقاء بالآخر في خضمها ، وتقف جهودها عند حد انتظاره . وإذا تأملنا الصورة المثالية لهذا الغائب (في ذات مساء سوف يهل على دنياي/ أنا دنياه/ سيمد إلى يديه ، وينادي ، وسأعرفه/ وسأخطر في يمتاه) ، فإننا نكتشف آلية هذا العطش للحب وما يكمن خلف غيابه من أسباب . إن أيام البطلة موحشة وكذا لياليها ؛ لأن أخا الروح بعيد . ومن ثم ، يصل الاهتمام إلى القدر ومعناه ، فإذا تأملنا حركة البطلة وجدناها جد سلبية وعاجزة عن صنع هذا الحب ،

وكل ما تفعله انتظار عقيم ؛ ولذا يتبدى حضور الحبيب - الوهم طاغياً على المستوى النحوي ، وتشير الألفاظ المرتبطة به إلى أنه محض وهم ، فهو مرتبط بالروح ، وهو كائن أثري . ثم يتغير النسق النحوي المتكىء على نقل «كلام» المرأة من خلال الوسيط ؛ «قالت» ، الذي يقبع وراءه الشاعر ، حيث يسود زمن نحوي ماض على حين ساد حديث المرأة زمن نحوي دال على المستقبل ، فتصبح مع الأفعال الماضية (أنفقت ، أحاورها ، أدجيها) . وبدأ هذا النسق بصيغة النداء (يا أختي تأكيداً لتوحد الأنا مع المرأة ، فصاحبها قد أنفق الأيام حواراً ومداجة دون جدوى ، ومن ثم يتهم الله بنسيان الناس ، وتركهم في جحيم الاغتراب والضيق والمعجز عن التحقق ، أي أن حديث الأنا الشاعرة تنوع على حديث بطلة القصيدة ، وتأكيد لدلالاته ومنحاه الانتظاري ، فتنتهي القصيدة بضمير الفاعلين في كلمة (ينسانا) . على أن عجز المرأة عن صنع الحب ، وسليبتها ، ليس - فحسب - محاولة من النص لتحويل تجربة فردية إلى تجربة عامة ، بل قد يكون انعكاساً لعجز أنا المتكلم البارزة في نهاية القصيدة ، أو على أقل تقدير ، يمكن أن نرى فيها معاً شخصاً واحداً مهزوماً ، وما للعب بين ضميري الغائب والمتكلم سوى محاولة تدعيمها مجموعة الحكم الأولى للانفتاح من عواطف الشاعر .

ويرتبط الحب بالشعر ، في كنهه وطبيعته وقدرته على المنح والاكتمال :

لأن الحب مثل الشعر . . ميلاد بلا حساب
لأن الحب مثل الشعر ما باحت به الشفتان
بغير أوان
لأن الحب قهار كمثل الشعر

وإذا كان الشعر هو الشيء الوحيد الذي يبقى للشاعر من سعيه الخاسر كما يقول ، فأى ضياع يحويه إذا فقد الحب أو عجز عن صنعه ، إن الحب يرتبط بالألم كصنوه الشعر . فإذا كان الشاعر قد كسر في هوى الشعر طينة الإنسان كما يقول في «أغنية ولاء» فإن الحب أيضاً مؤلم :

أنا مصلوب والحب صليبي
وحملت عن الناس الأحزان
في حب إله مكذوب

إن الحب إذن : (١) صليب (٢) إله مكذوب .

في العهد المسبل فوق الأسم ودون اليوم وحول الذكرى

أى أن هذه الأبيات تبدو استطرادا يفنسر مجموعة الحكم السابقة ويدعمها ، لكنها أيضا تضعنا في خضم التجربة الحقيقية ، حيث يصبح صاحبا القليلين الثقيلين في مواجهة الدنيا ، أى الزمن الذى يحاول العاشقان مجاوزته بتكفينه في الكلمات . وإذا كنا منذ بداية القصيدة في حديث يوجهه الشاعر الضمى إلى القارىء الضمى الكامن في لاواعية منتج النص ، ومع التباس في تحديد الضمير فإننا منذ البيت (عشنا ... عشنا) مع ضمير مغاير محدد هو (نا الفاعلين) . وإذا عدنا إلى الاثنينية المحورية ، أى تضاد الماضى / الحاضر ، لاحظنا أن الماضى يحمل تناقضاً لافتاً فهو ميت (ظناً ما مات) لكنه ما يزال يعيد صياغة الحاضر ؛ أى أنه أكثر فاعلية وحياة من الحاضر الذى يضع بالحياة المشة التى تنبذ عاجزة عن مواجهة هذا الماضى ودحره ، ومن ثم مجاوزة تناقضاته عبر صهره في مسيرة عمر العاشقين . وتبدو فاعلية الماضى في توجهه العاشقين إلى النسيان في لهجة ابتهالية أن يقذف بالماضى إلى البحر . وهى لهجة ابتهالية ؛ لأنها تنكئ على التكرار الذى يقربنا من الدعاة ، حيث نصبح مع غمطين نحويين متقاربين :

- ١ - يا نسيان/ اجمع ذكرانا واقدفها في البحر
- ٢ - يا نسيان/ اجعل ماضينا من أصداف/ مستقبلنا من تبر

إن العاشقين يبهظهما التذكار ، ومن ثم يعيشان متقلين بالانقسام الداخلى
الروح ————— عدم البوح
وهو ما تنبئنا به الأبيات :

عشنا ... عشنا
في مضجعنا بما عشناه نخمىء جزءا
نكشف جزءا

ذلك أن كليهما يواجه صاحبه دون أن يتعمى أمامه ، وهما - معا - يواجهان الماضى ، مسرح الفعل المدمر . على أن هذا الفعل برغم فاعليته التدميرية ليس سوى حب قديم ، فلماذا يمتلك هذا القدر كله من الفاعلية التدميرية :

لكننا حين ضحكنا أمس مساء
رنت في ذيل الضحكات
نبرات بكاء

في الصفة الأولى يصبح امتيازاً لصاحبه إذا يقرنه بالمسيح ، برغم ما يسببه الصلب من ألم ، وفى الثانية يتحول إلى حد التناقض الدلالى ، إذ يصبح إلهاً مكذوباً . إنه يرتبط بالألم الجسدى والنفسى . فما الذى يجعل الشاعر يلهث خلفه كمن ينقب عن حجر الفلاسفة في تراب الحياة العادية . إن بطل عبد الصبور يشعر بأن ثمة خطراً يهدد وجوده وأمنه الروحى إذا خلت من الحب حياته ؛ ولذا فإن التواصل مع المرأة شرط اكتماله الذاتى . ومن هنا يظل الشاعر لاهثاً خلف هذا التواصل مع الآخر . لكن ثمة ما يهدد الحب ويقف عتبة أمام اكتماله ؛ يكتب الشاعر في قصيدة وكلمات لا تعرف السعادة :

ما يولد في الظلمات يفاجئه النور
فيعريه

لا يحيا حبّ غوار في بطن الشك أو التمويه
لا يقتات الإنسان فم الجرح الصديان ..
.. ويلتذ
لا توضح كفّ في نار ، لا تهر

على هذا النحو يبدأ النص بمجموعة متعاقبة من الحكم ، وهو الأمر نفسه الذى وجدناه في القصيدة السابقة ، لكن الجديد هنا هو هيمنة جملة النفي على المقطع برمتة (لا يحيا/ لا يقتات/ لا توضح) ، وسعى النص إلى خلق تقابلات بين الظلمات/النور ، الحب الغوار/الشك أو التمويه ، حيث نصبح مع شعور ثقيل بالإثم ، يعدنا للدخول إلى عالم سرى مثقل بالوزر . وتبدو هذه الأبيات الحكمية ، كأنها منفصلة عن التجربة ، أو كأنها تؤطرها فتسلب النص إمكانية النمو البنىوى والدلالى . لكن البيت الذى يلي أبيات المطلع (أشباح الماضى ، بشس الرؤيا ، حين تجهنمها الغيرة) يضعنا في بداية التجربة ، حيث نصبح مع اثينية تدعمها المقابلات الماضية ولهجة الحكمة . وتنهض هذه الاثنينية على تناقض الماضى ، الذكرى مع الحاضر المعيش ، زمن محاولة خلق الحب ، ذلك أن الإنسان يحاول الفرار من الذكرى في حين تلاحقه هى ، وكأننا أمام المرأة والرجل في صراع مع الزمن ، الذى يتبدى معوقاً للتواصل :

ويحاول النص أن يدعم منحاه التعميمى المولع بتعميم ما هو خاص ، ورفعاً إلى مستوى المجرد

فإذا لاقى قلبان ثقيلاً الدنيا
ظناً ما مات يكفن في الكلمات المحلوه
في الألفاظ البيض المحلوه

وانكأت في عيني دميعة

أغفت زمتا في استحياء

كانت عينك تقولان لقلبي ولعيني

الجرح هنا لكني أخفيه

وأداره

لكن ما يولد في الظلمات يفاجئه النور

فيريه

وهنا تبرز صيغة لغوية مهمة في سياق القصيدة : هي صيغة ولو . .

□ لو أفلت حلقانا

لو قلنا مما خبأنا شيئا

لتفرقنا

لتفرق قلبانا ، وصرخنا نأيا . . نأيا

لتبتد في عينينا رؤيا

أشباح الماضي حين تجهنهما الغيرة

□ لو كنا نملك غير الحب لبعثرناه

فوق رؤوس الأحباب

لو قلبانا من ذهب مكنوز خلف جدار

لكشفناه

وملأنا راحت الأحباب

لو قلبانا زاد من ثمر ومعين أوقدنا النار

وجعلنا الأحباب

لو كنا نعرف أن نفرح فرحة طفل غفل القلب

عرف الدنيا حبا ينمو في ظلة حب

لأذينا الفرحة في أكواب الأحباب

□ لو كنا نملك أن نتمنى ثم نجاب

ونعود لنولد ثانية أحباب

نلقى الحب جديداً غصاً

لم يعرف قلبانا من قبل لقانا خفقا

لم تلمس كف ساخنة شفة منا أو عرقا

لو كنا نملك أن نحيا في قمصان الغيب المسدلة

الأكمام

حتى تدنينا الأيام

لو كنا نملك ما خطرت في عينينا رؤيا

أشباح الماضي حين تجهنهما الغيرة

لو كنا نملك

. . ما ناشدنا النسيان

أى أنامع صيغتين هما

١ - لو - ل (المؤكدة)

لو كنا نملك شيئا غير الحب لبعثرناه

لو قلبانا من ذهب مكنوز لكشفناه

٢ - لو - ما (النافية)

لو كنا نملك ما خطرت في عينينا رؤيا

لو كنا نملك ما ناشدنا النسيان

وتشير لو في (١) ، دلاليا إلى الرغبة العاقرة في

العطاء ، وترتبط بالزمن النحوى المستقبل ، أما في (٢)

فتشير إلى السلب ؛ وكلا الاستعمالين يفيد المعجز وعدم

قدرة الحاضر على الصمود أمام الماضي . إن لو التى

توحى بالتمنى العاجز وخيبة السعى ، والندم ، تشير

إلى فعالية هذا الماضي ، الذى يتحول لدى العاشق إلى

فنى للبكارة ؛ ولذلك يتمنى العاشق لو تجمد الزمن

لدى أولى تجاربه ولو كان قلبه من ذهب (مكنوز) لم

يمس ، أو لو عاش وصاحته في قمصان الغيب المسدلة

الأكمام دون أن يخفق لأحدهما قلب ، أو تلمس كف

أخرى عرقاً أو شفة من أحدهما ؛ وهو فهم ينطوى على

سداحة تتوشى بعذاب محبان فادح ، وتكشف عن

إفراط في المثالية بالمعنى الفلسفى حيث تنتفى موضوعية

الزمن وتضحى خبرة الفرد نقيض البدء الساذج

العقل ، ومن ثم عقبة أمام اجتراح الحياة . ومن ثم

يفسرب الإنسان في عياه وحدته ، مثقلاً بتوحيده

وحاجته ، تواقاً إلى التواصل الحقيقى الفذمع الآخر .

وما دام الماضي يمتلك سلطة صياغة الحاضر ، فلا بد

أن يتحدر الحب ويتلاشى ، وتضحى علاقة الحبيين

علاقة صراع بشع ينطوى على إبلام موجه وتمزيق

للذات والآخر معاً . لنقرأ معاً قصيدة أغنية إلى الليل :

الليل سكرنا وكأسنا

ألفاظنا التى تدار فيه تقلنا وبقلنا

أله لا يجرمنى الليل ولا مرارته

وإن أتانى الموت فلامت محدثاً أو سامعاً

أوفلامت أصابعى في شعرها الجعد الثقيل الرائحة

في ركنى الليل ، في المقهى الذى تضيئه مصابيح

حزينة

حزينة كحزنى عينيهما اللتين تحشيان النور في النهار

عينان سوداوان

نضاحتان بالجلال المر والأحزان

مرت عليهما تصاريق الزمان

فشالتا من كل يوم أسود ظلاً

عدة ، الأولى ترتبط بالنشوة التي يخلفها السكر ،
والثانية ترتبط بما يرتديه الإنسان أو يسكنه (الخباء) ،
والثالثة ترتبط بالعلامة التي تصبر رمزاً للمرء وهوية .

وهكذا يصبح الليل :

١ - أداة النشوة «الكأس» ، والنشوة نفسها :
السُّكر .

٢ - أداة السّر «الثوب» ، وموضع السكن :
الخباء

٣ - أداة المعرفة الاجتماعية والأيدولوجية : الرتبة
والشارة .

وإذا يضحي الليل مرادفاً لهذا كله ، تصبح علاقة
الشاعر به علاقة انغماس فيه واستمراء لعذاباته .

ويرتبط الليل بالمفهي الذي تضيئه المصاييح
الحزينة ، ويرتبط بالحديث وتبادل الكلام بين
الحضور . ومادام الليل هو زمن الفرار ، ومادام الليل
سكراً وكأساً وثوباً وخباء ؛ فهو يسود ويقصر الإنسان
على تبنيه وفيه تقترن مصاييح المفهي الحزينة بحزن عيني
الأخر/ المرأة ، فيها سماء البلاغيون بـ «تشابه
الأطراف» ، كما يقترن سواد العينين بالجلال المر
والأحزان . وتكشف صورة العينين عن انتشار السرى
والخبيء في فضاء القصيدة ؛ فإذا كان الليل سكراً
وكأساً وثوباً وخباء فإن العينين سردابان ، أى موضعان
للإبهام والخفاء ؛ لأن السرداب موضع مغلق أمام
الكثيرين ، وهو مغلق على أسرارهِ وخبائهِ ؛ ولذلك

تؤكد الصفات المتصلة بالعينين الخفاء والسرية في
جملتين متوازيتين نحويًا وموسيقياً ، فنحوياً ثمة صفة ثم
تمييز ، وموسيقياً تتكون كلتاهما من ثلاثة أوتار مجموعة
ثم سبب خفيف ، مع ملاحظة صخب القافية الناجم
عن تعاقبها . وعمق العينين وإبهامها وصمتها دلالة
على صاحبها ، الذي تحين ساعة فيفتح سردابه
ويغضى بما يكتمه ، آنذاك نصبح مع حديث امرأة
مخدوعة إلى صاحبها وعنه . وبينما يسمع الرجل توبيخ
امراته ، أى يتبدى حضوره في سماعه لنجواها ، أو
بالأحرى في وجوده العيني المثير لهذه النجوى ، فإن
الرجل النقيض أو حلم المرأة الضائع ، يبرز على
المستوى اللغوي برغم غيابه على مستوى آخر ؛ وذلك
عن طريق المقابلات التالية :

جميل / مزوق

منقف / زرب اللسان

نبيل الطبع / خائف

عاطف / عاطفي

وإذا كان الرجل عاهراً وخدعة ومزيفاً ، أى مفرغاً
من الأصالة الإنسانية ، فإن المرأة قبيحة الوجه مزيفة ؛
لأنها تفر من قبحها بمحاولة تجميل وجهها بالأصباغ .

عينان سردابان

عميقتان موتا

غريقتان صمتا

فإن تكلمتا

تندتا تعاسة ولوعة ومقتا

ينكشف السرداب حينما تدق الساعة البطيئة الخطى

معلنة أن المساقد انكشفت

تقول لى العينان :

«يا عاهرى المتوج الفودين بالحديد والحصى»

«يا ملكى الغريب الاسم ، المزيف السمات»

«أحببت فيك رؤية رأيتها منذ الصغر»

«وكان يشبهك»

«وليس أنت . . ليس أنت»

«كان فتى حلمى جميلاً لا مزوقاً»

«مثقفاً لا زرب اللسان»

«محتشماً نبالة فى الطبع ، لا خوفاً»

«وعاطفاً لا عاطفياً»

«يا عاهرى»

«يا خدعتى»

«يا قدرى»

«فى الساعة الليلية الأخيرة»

«خذنى إلى البيت ، فإننى أخاف أن يلفى الندى»

«تذوب أصباغى

ويبدو قبح وجهى»

وتصمت العينان ، ترجعان

عميقتان صمتا

غريقتان موتا

الليل ثوبنا ، خباؤنا

رتبتنا ، شارقتنا ، التى بها يعرفنا أصحابنا

ولا يعرف الليل سوى من فقد النهار»

هذا شعارنا

لاتبتكنا يا أيها المستمع السعيد

فنحن مزهوون بانهمزامننا

ومن الجبل أن الفضاء الشعرى للنص يتمحور حول
«الليل» ؛ فضلاً عن بروزه منذ العنوان ، فهو يتصدر
النص فى مطلعهِ ونهايته معاً ؛ وكأنه - بوصفه لحظة
- يتنزل ما عداه . فهو سكر وكأس ؛ وهو ثوب
وخباء ؛ وهو رتبة وشارة . أى أنه يحتوى دلالات

ونظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء
اليوم يا عجائب الزمان
قد يلتقى في الحب عاشقان
من قبل أن يتسما

هكذا نتبين الصلة بين فساد العصر والحب في هذا
العصر الجحيم من ناحية ، وصحة العصر وصحة
الحب في عصر آخر ، يشير إليه البيت المضمن من
الشوقيات من ناحية ثانية . فإذا كان فساد العصر الذي
يجيا الشاعر في إهاب علاقته يتمثل في الحياة القشرية
المسطحة التي تنهض على الخفة في كل شيء ، فإن هذا
الفساد ينحصر العلاقات الإنسانية لشروطه ، فيتسم
الحب بالتسطح وعدم الامتلاء ويصبح كالشبق لا يعيش
إلا للحظنة : وبعبارة أخرى لقد اختنق الحب بالفطنة ،
إذ غزته مثالب العصر الملوث الخاوي من الأصالة .
ومادام الشاعر يعي فساد عصره ، ومن ثم فساد الحب
فيه ، ومادام يعي استحالة الانفلات من هذا العصر
والعودة إلى العصر الذي يشير إليه بيت شوقي ، فإن
الشاعر يستسلم أمام عواصف الاجتياح القادمة من
موضع غير مرئي .

إذا افترقنا يا رفيقي ، فلنلق كل اللوم
على زماننا
ولنتنفس الأيدي من التذكار والندم
ولنمسح الظلال عن عيوننا
ولنبتمس في ثقة بأن ما حدث
كان إرادة القدر
وأن أمرا أمر
وأنا قد استجبنا للذي نحسه
حين قتلنا حسنا
وأن ما مضى
أهون من أن نحمله كأمسنا
من أن يمد ظله البغيض
على شبابتنا
ولنتنطق مغامرين ضائعين في البحار المعكرة
نمد جسمنا الجديب والضلوع المقفرة
في الغرف الجديدة المؤجرة
بين صدور أخرى معتصرة

ويتجاوب هذا الاستسلام أمام العصر (وهو هنا
مفهوم تجردي محض) والرضا بالضيق والمغامرة
العاقرة ، مع خبرة الشاعر عن العلاقة بالمرأة ، تلك

ومن هنا تفر من الندى ، الذي هو مقدمة النور .
وإذن ، فنحن مع بطل القصيدة اللذين يعيشان في
الليل ، ملوثين ، لا يقف فسادهما وانهماهما عند حد
القيح الخارجى ، بل يتعداه إلى قيح داخل عميق .

وفي العالم القبيح الذي ينهض على القهر ، ويمتلئ
بالجرائم كالخيانة والرشوة والكذب والقتل (حديث في
مقهى) ويعانى فيه الإنسان حزنه ويستمرى وحشته ،
تنغمس «أنا» المتكلم الدالة على الذات الشاعرة في حزن
العالم ، مقرة بهزيمتها وجرمها ، كما يتضح من قصائد
مثل «أغنية إلى الليل» و«أغنية إلى الله» . ولقد تلتقى
مصادفة في غمار الصخب والضجيج والزحام بآخر ،
يشاركها السرير ، ويمنحها بعض المتعة والبهجة
والدفء على نحو ما يبدو في قصيدة «أغنية من فينا» ،
إلا أن هذه الذات معذبة مؤرقة ، تتذبذب بين استمرار
الحزن وتمزيق نفسها (أغنية إلى الليل) أو تجار بالشكوى
برغم إقرارها بالجرم (أغنية إلى الله ، أغنية للقاهرة ،
أغنية للشقاء) ، أو تتلفع بالسخرية المرة التي تذكر
بالكوميديا السوداء (قصيدة ذلك المساء) ولهذا تبدو
ضائعة عاجزة عن التفريق بين الأشياء :

نسألني رفيقي : ما آخر الطريق

وهل عرفت أوله

نحن دُمي شاحصة

فوق ستار مسدلة

خطى تشابكت بلا . . .

قصد على درب قصير ضيق

الله وحده الذى يعلم ما غاية هذا الوله المؤرق

يعلم هل تدركننا السعادة

أم الشقاء والندم

وكيف توضع النهاية المعادة

الموت أو نوازع السام

والآيات تومى إلى ألم الشاعر وحزنه ، ونجسد
شعوره الجاد بالضيق ، فتختزل حكمة أليمة ، وتشير
إلى لا أدريه ناتجة عن نقل الألم من ناحية ثانية ، ومن ثم
يرتبط القهر بالضيق ، وتتضح لهجة المتحدث
بالتكوص والتراجع عن أبسط حقوق الإنسان المتمثلة
في حريته في خلق تواصل إنسان يمنحه السكينة وسلام
النفس .

الحب يا رفيقي ، قد كان

في أول الزمان

ينحضع للترتيب والحسبان

الخبرة التي تراكمت من علاقات الشاعر المتكررة ،
وهي علاقات سلبية ، لم تستطع إحداها أن تمنحه
الرضا والسكينة ، فتتهى كل محاولات الشاعر
للتواصل مع المرأة نهاية الیمة ، تجعله عاجزاً عن
تجاوزها واجتراح الحياة ، فيخاطب المرأة مبلوراً خبرة
عمره :

أشقى ما مرّ بقلبي أن الأيام الجهمه
جعلته يا سيدتي قلباً جهماً
سلبته موهبة الحب
وأنا لا أعرف كيف أحبك
وبأضلاحي هذا القلب ●

نهد

يغفو على ناهديك الفجر، والشفق
هذا شبابي ، ندي عاطري ، غنج
نهد غوي الاماني ، مترف ، بطر
تخصل النور عن برعومه شعلا
احنو على اللهب الطاغي ، وبني ظمأ
تساؤل في عيوني، جاثع ، عطش

وغمغمات رغاب ملوها وهج
لا اكذب الحسن بي من ويله عسل
اسلسل النور دفاقا على فمه
جلوته ، وخيالي ، طاهر ، عطر
ابدعته ، مثل ماشاء الهوى القا
لا امسيات ربيع الحب ناديه

نثر في اضلعي ظمأى ، وتختنق
وان لي نفسا لكنه . . رمق
فمن صباح خيالي هذه الدفق
ضاح فمن اين جاء . . الغدر والشبق
فراح يغمض من اجفاني الالسق
بعد الشباب ، ولا نيسانه عبق

حامد حسن

الدخول الى الجنة

.. ما أجمل ان يتحقق هذا ..
ولكن كيف اذهب الى العاصمة ؟؟

أدرك الشيخ ما يجول بخاطر الفتى فشجعه على مواصلة الحديث قائلا :
- فيم تفكر .. ؟ ولم لم ترد علي ؟
- آه .. صحيح .. صحيح ماقلت .. ونعم الرأي .. ولكن لا تترى ان اقوم بهكذا العمل وانا في طريقي الى العاصمة ؟

صمت الشيخ وكفه تفضط المسيحة ،
فتبرز حباتها من بين اصابعه ..
- ولماذا ؟

همهم الفتى .. ثم قال :
- أليسوا في حاجة للمعرفة ؟
- حاجتك لها اوكد ..

- وما قيمة ما اعرفه انا .. اذا لم ينتفع به هؤلاء ؟
- ان ما تعرفه ، لا يحقق غايتك ..
- سأرحل ان فشلت مهمتي ..
- الى غيرهم ؟ ..

- الى ان اصل الى العاصمة ..
- لا انصحك بهذا .. فقد تنقطع بك الاسباب ويفتر عزمك .. فتنقطع صلتك بما انت في حاجة اليه ..

- سأعمل بنصيحتك .. ان فشلت مهمتي ..
نهض الشيخ غاضبا ، وأبدل الخطو وهسو يردد :

- أنت حر .. أنت حر .. لقد استشرتني ولم ابخل عليك برأيي ..
ولكنك لم تقتنع به ..
فلحق به الفتى معتذرا .. :

لا .. لا .. أنا مقتنع ..
- ولم الاصرار اذن ؟
- الحق اقول لك : انني لا استطيع الذهاب الى العاصمة مباشرة .. كما تعلم ..

- أعلم ذلك جيدا ..

في زمان لم تشرق فيه شمس ، ولم يلمع فيه كوكب ، جلس فتى امام شيخه ، يذكر فضله عليه ، ويلتمس منه النصيح والارشاد ، ويستشيريه في امر تردد في اقدام عليه كثيرا ... ثم قر عزمه على ان يفع لتردده حدا فقال :

- " ما ارى شيخي .. في ان ارتحل الى البادية .. فأفقه الناس ، وأيسر لهم امور دينهم ، ودنياهم ؟

لم يرفع الشيخ رأسه .. ظل منشغلا بمسبحته ، يسقط حباتها بتودة ويطء .. فيحدث تساقطها وقعا منتظما .. يتردد صداه في أذني الفتى .. ويمتد الى نفسه فتنبس أنفاسه ، وينتابه مزيج من الشك والحيرة .. يشعر بشيء غريب في عينيه لم يآلفه من قبل .. كان يحفل به ، ويبتهج بكل سؤال يلقيه عليه ، فيشعر بالغبطة والسرور .. وتجذبه نظراته .. فيدرك ما يكنه له من عطف وحب .. ويزداد ثقسة بنفسه ، فيتشجع على محاورته .. وابداء آرائه ..

" لم ينظرالي هكذا ؟ .. "

قالها في نفسه وصوت الشيخ يغمره :
- كنت اتوقع ان تعبر لي عن رغبتك في مواصلة التعلم ، فاذا انت تطمح الى اكثر من ذلك ..

ما دمت تعتزم الرحيل ، فلم لا ترحل الى العاصمة ؟ ان في جامع الزيتونة ، شيوخا افاضل ، لو تجلس اليهم تردد علم .. لا اشك في انك ستوفق .. اني واشق ممن ذلك .. وأرى لك مستقبلا زاهرا ان فعلت

أطرق الفتى برهة :
" .. اذهب الى العاصمة .. وادرس في جامع الزيتونة .. واجلس امام شيخهم افاضل .. وأصبح عالما .. شيخا مثلهم

- اذا اغمر، على احدكم ، وتشنجت اعصابه ، واضطربت اطرافه على الارض ، فاعلموا ان ذلك مرض عصبي .. لا يعالجه الا طبيب خاص ..

التقت نظراتهم في اسف وياس .. وهموا بالانصراف عنه ، فارتفع صوته ؛
- اما الكنز فهو في هذه الارض حقا .
فالتفتوا اليه جميعا ، ونطقوا بصوت واحد ؛
- في هذه الارض ؟ ؟
- نعم .
- وآين هو ؟

- في كل شبر فيها .
رفع احدهم يده مهددا ؛
- لا تسخر بنا .. والا ..
فأمسكه زملاؤه .. وصاح الفتى ..
- لا .. لا .. يا جماعة .. معاذ الله ان أسخر بأحد .. أرجوكم افهموني ..
- وكيف نفهمك وانت تخاطبنا بلغة لاتفهم
- الامر بسيط جدا .. اخدموا كل شبر في الارض وسترون كيف تتحول هذه البيداء القاحلة وارفة الظلال .
فهتف بعضهم ؛
- جنة .. أجنت ايها الفتى ؟ الارض ، تصبح جنة ..؟ الجنة في السماء .. الجنة في السماء ..

وسمع الشيخ الخجة فاقبل يتمايل في جبة فضفاضة ، تتدلى من عنقه بسريحة كبيرة ، وتنتصب على رأسه عمامة خضراء ، ويعسك بيده عصا ، يفرسها في الارض كلما ابدل الخطو .. فافسحوا له المجلس .. فجلس بجانب الفتى .. وأنصت الجميع .. فرفع الشيخ رأسه ، وأجال النظر في الحاضرين ..

ثم صوبه للفتى قائلا ؛
- ماذا تعرف عنا ايها الفتى ؟
- أعرف انكم في حاجة لمعرفة دينكم ودنياكم .

- اما ديننا فنحن اعلم به منك .. واما دنيانا فانت لا تعرف عنها شيئا .. و ان كنت تزعم انك عارف .. فأجيني عن ابسط شيء يعرفه الصغير والكبير في هذه البيداء ..

- وما هو ؟
أمسك الشيخ بعصاه .. ورسم بها على الارض دوائر ثلاث .. ثم قال ؛

- ما هذه ؟
نظر الفتى في وجوه الحاضرين .. وابتسم قائلا ..

- هذه دوائر ..

وارتسمت على شفتيه ابتسامة .. سرعان ما اتسعت .. ولم تلبث قليلا حتى انطفأت .. وانكمشت غصون وجهه .. ثم انبسطت .. وارتفعت يده تربت على كتف الفتى وهو يقول ؛

- توكل على الله يا بني .. ولا تنس هدفك الاسمي ..

- لن أنساه ابدا ..
- لن أنساه ابدا ..

- وأنصحك بمعرفة من ستفقهه .. وتبسط له امور دينه ودنياه .. فمعرفتكم بالناس تيسر لك مهمتك .. يا بني ..

انحنى امامه ، يقبل يده .. ويودعه .. ثم توكل على الله .. وارتحل ..

*

حل، ببيداء شاسعة ، ففرج به اهلها واكرموا ، وفي خيمة جديدة اجتمعوا حوله ، وهو ينقي على مسامعهم كلاما لم يسمعوا مثله من قبل .. ولم يردده شيخهم صاحب السلطان على الانس والجنان ، وفاتح الابواب الموصودة ، وكاشف الغم عن النفس المكروبة ..

في كلام الفتى رقعة وعذوبة ، نطمئن اليه النفس ، وينشرح له الصدر ، فتفجر الافواه .. وتشخص العيون .. ويبلغ منه الجهد مبلغه ، فيصمت .. وتلتقي نظراتهم .. فينفذون من حوله وفي عقولهم حيرة ينتابها شك مريب ..

ويهرعون الى شيخهم ، يبلغونهم حديث الفتى ، فيغضب .. ويثور ؛
(ما ابسط عقولكم .. فتى غر لا صنعة له ، بكلام حلو يستميل نفوسكم .. ويعبث بأقدس مقدسات عرشكم .. فتدب الحيرة في عقولكم وتصبح البركة شعودة ، والتفاؤل والتشاؤم عجزا وخنوعا .. وحماية الله من الحان عبث وتظليل ، ما الذي يستطيع ان يفعله اذا تلبس باحدكم الحان ؟ وهل بإمكانه ان يتعرف على كنز في الارض .. بدون ان يكون له سلطان على المارد الاكبر ؟ سلوه ، ستعرفون مدى جهله ، ومن المشعوذ هو ام انا ؟)

نكسوا رؤوسهم ، وتمتوا صاغرين . ونفوا عن شيخهم المبارك ان يكون مشعوذا او دجالا .. وتحمسوا .. فاستنفر بعضهم بعضا .. وانطلقوا الى الفتى يسألونه ..

.....

قال الفتى في ثقة وهدوء .. ؛

وتعرف على نماذج كثيرة منهم .. ولم
ير الشيخ حمدان من بينهم .. فازداد
انشغالا به .. وبمجموعه ..
وشعر باحسان لذيد يغمره ..
فينتشي .. لقد أصبح انسانا آخر .. يبتسم
لنفسه ، وهو يمشي مشية المشائخ ..
ويلبس لباسهم .. ويجلس جلوسهم في
الجامع ، ومن حوله الناس ، يشرح لهم
ما غمض من امور دينهم ودنياهم ..
واشتد شوقه الى مسقط رأسه ، فقرع عزمه
على العودة ..

✱

وفي الطريق .. مر بالدواوير ،
فراه أهلها ، وتعلقت ابصارهم به .. كان
يرفل بثياب نظيفة بيضاء .. يمشي بثقة
وهذوء .. ترتسم على شفتيه ابتسامة
مشرقة ، تضي عليه مهابة اهل العلم ،
والتقوى ..

وادركته صلاة الجمعة ، فجلس
معهم ينتظر خطبة الامام .. ودخل الامام
بتوكأ على عصا .. ثم صعد على سدة ،
واخرج ورقة من جيبه ، واستعاذ وبسمل
ثم حمد الله وشكره ..
- انه هو .. الشيخ حمدان ..

قالها بصوت مسموع ، فالتفت اليه من
كان قريبا منه .. وهم بالانصراف ..
ثم عدل وصوت الامام حمدان يرتعش في
اذنه ..

" .. ايها الناس .. ان ما فات .. فات
.. وما هو ات .. آت .. عليكم بأنفسكم
فاصلحوها .. وببركة شيخكم زكوها ..
واحذروا ان تظن بكم الظنون فتكفروا بما
جاء به آجداكم .. فيغضب الله عليكم ..
وينتقم منكم العارذ الاكبر .. "

" عباد الله .. الخير .. الخير في
البركة والصلاح .. والتوبة والفلاح ..
شدوا على عاداتكم بالنواذج .. فمن
حافظ عليها فاز بالدنيا والاخرة ، ومن
تغافل عنها ضيع دينه ودنياه .. قال قال
رسول الله صلى الله عليه وسلم .. "

ونطق بالحديث محرفا ، واوله تأويلا
خاطئا ، فانطفئ الرجل ، واستغفر ، ولم
يطلق صبرا ، فتأهب للوقوف معارضا والشيخ
يتعثر في قراءته ، والجالسون يميلون
برؤوسهم تأثرا وخشوعا .. فشدد بالارض
وتركزت عيناه على عصا الشيخ .. فارتسمت
امامه الدوائر الثلاثة ، فأغمض عينيه
وصوت حمدان ينصب في أذنيه وقرا ..

وانتهت خطبة الجمعة .. واقيمت
الصلاة ، فقام مع الجماعة يصلي ..
وقبل ان ينصرف الجميع ، وقف يطلب من

فقط الشيخ على شفتيه .. فانفلت من
بينهما صوت متقطع اشار الخجة في
الجالسين واغرقهم في الضحك ..
ثم قال ٩
- هذه دواوير .. دواوير .. ايها الفتى
الجاهل ..
والتفت اليهم ..
- ألم أقل لكم : انه جاهل ؟
ثم وضع عصاه على الدائرة الاولى وقال :
- هذا دوار اولاد سليمان .. أليس
كذلك ؟

صاح الجميع :
- ايه .. صحيح .. ايه صحيح ..
- وهذا الذي أكبر منه بقليل .. دوار
اولاد حمد ..
صاحت جماعة منهم :
- ايه .. دوار اولاد حمد دوارنا احنا ..
- اما هذا الذي هو أكبر منهما .. دواوير
انا .. دوار الشيخ حمدان قاهر الانس
والجان ..

وقهقه في وجه الفتى .. فأطرق وجلبة
الحاضرين تخنق انفاسه .. وقهقهه الشيخ
تصم أذنيه .. ثم رفع رأسه على صوت
احدهم يخاطبه :
- اسمع ايها الفتى .. لقد أحببناك ،
واكرمناك ، واحببنا ظرفك ، وأدبك ..
لكن جئت بما يفرق بيننا .. ويقطع الصلة
بما نشأنا عليه .. فارتحل سالما كما
جئت ..

✱
- اني راحل .. لقد انتهت التجربة ..
لقد انتهت التجربة ..
ثم قال في نفسه :
" .. سأعود اليكم مهما طال الزمان .. "

ونهض يجمع امتعته .. ويهيئ نفسه للسفر
.. والشيخ حمدان يسخر منه .. والقوم
يصخبون .. ويهتفون :
- عاش الشيخ حمدان .. عاش الشيخ حمدان

ثم ركب دابته وصوت شيخه يتردد في أذنيه
" .. ارجل الى العاصمة .. ان في جامع
الزيتونة شيوخا افاضل .. اجلس اليهم
تزدد علما ..
وارتحل ..

✱

لم تمنح السنون .. التي قضاها في
العاصمة .. صورة الشيخ حمدان من ذاكرته
.. رآه في أكثر من مسألة فقهية .. رآه
في المترجمات .. وفي الكتب المطولة ..
وطالت اقامته .. فتنوعت علاقاته بالناس

الحاضرين ان ينصتوا له ..

فاشرأبت الاعناق اليه ، فقال :

" ايها الناس أنا رجل غريب ، أدركتني صلاة الجمعة عندكم ، فصليت معكم خلف هذا الشيخ المبارك ، وقد سمعت ماسمعت من فصيح قوله ، وسداد رأيه ، فتأثرت أشد التأثر ، لم اسمع بمثل هذه النصائح قط ، ولم ار اعظم ولا اجل من هذا الشيخ المبارك ، واني أهنئكم بعلمه وتقواه ، ففي عصرنا هذا الذي انقطعت فيه البركة يرزقكم الله بهذا الشيخ المبارك ، نعم انه مبارك ، ومن لا يعرف الشيخ حمدان ، لقد طبقت شهرته الافاق .. وقد سمعت بكراماته في المدن والقرى ، وقد قرأت فيما قرأت .. ان ساعة من يوم الجمعة في عامنا هذا ، تفتح فيها ابواب السماء لشيخ تنطبق صفاته على شيخكم هذا .. النجاة .. النجاة .. لمن فاز بلقياهه .. فالتفوا حوله ، ان من مس ثوبه غفر له ما تقدم من ذنبه ، ومن قبل رأسه نال ما تمنى ومن ظفر بشعرة من لحيته دخل الجنة .. فاعتنوا هذه الساعة المباركة قبل أن تفوتكم : انها لن تتكرر بعد اليوم .."

دب الهرج فيهم ، واختلطت اصواتهم .. وترددت جماعة منهم .. فأقبل بعضهم يسأله :

" من أنت ايها الغريب ؟ من اين اتيت ومن أعلمك بهذا ؟ .."

فشعر بضياح الفرحة ، فصاح فيهم :

- لا تضيعوا هذه الفرصة ، انها ساعة فقط ، لا تترددوا فتندموا ، اسرعوا .. هانذا ذا أقبل رأسه ..

تقدم الى الشيخ يقبل رأسه .. فاندفع بعضهم ، وانكبوا على الشيخ ينتقون لحيته وهو يصيح معارضا .. ويستغيث .. النجدة .. لا .. لست مباركا اتركوني .. انها خيلة .. والرجل يحثهم .. ويشجعهم .. ولما تخضبت لحيته بالدم .. منعهم عنه صائحا :

- كفى .. لقد انتهى الوقت ومضت الساعة لا تمسوه فتهلكوا .. انها ساعة فقط .. فابتعدوا .. وأمرهم بالانصراف عنه فانصرفوا تاركين شيخهم له .. بكى حمدان ..

- لقد أهلكتني ايها الرجل .. لقد أهلكتني .. من أنت ؟ وماذا فعلت لك ؟ قل .. من أنت ؟ ..

ابتسم الرجل ساخرا :

- من أنا ؟ ألم تعرفني يا حمدان ؟ - وجهك ليس غريبا عني .. ولكن ما اسمك ؟

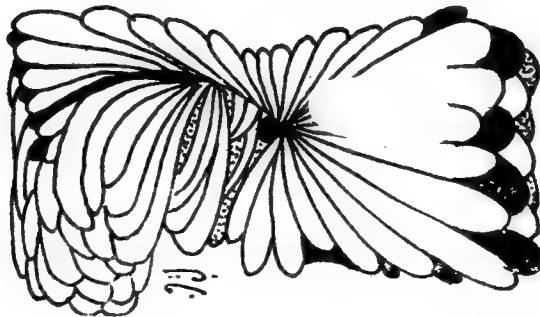
- انا الفتى الغر الذي نكلت به يا حمدان .. يا صاحب السلطان على الانس والجان .. اذكر يوم ان اتيتكم لا غير ما بأنفسكم : فأثرت علي هؤلاء البسطاء .. وطردتموني مهموما .. ها أنا ذا بنفس السلاح الذي حاربته به أنكل بك .. الا تتعظ ياهذا

نكس الشيخ رأسه والرجل يأمره :

- عد الى خيمتك .. واتق الله في عبادته

وانصرف ..

عبد العزيز فاخت



سيف الدولة

شعر: فواز حجو

ونار الشوق تلتهب التهابا
وأورشني النوى في القلب صابا
وكل جوارحي نطقت جوابا
رماه الحب بالبلوى فذابا
مدى البلوى شغافا أو حجابا
وردي فوق أعراقي الترابا
فلا هنداء عشقت ولا ربابا

*

تحارب به المجرات اعتجابا
ولم أحسب لطاغية حسابا
يحيل السهد الحانا عذابا
هواه اذا غدا عجا عجابا
تكشف فوق جبهتك الربابا
على قدميك ينسكب انسكابا

*

ويمنحني الفتوة والشبابا
يطاول جهة المجد انتصابا
لأرضك علم يهمني سحابا
من الشهداء ان لاقى ضرابا
من الاعناق ينصب انمبابا
تفجر في الثرى غضبا مذابا
ربيعا راح يكتسح اليبابا
وثغر الارض ينهبها انتهابا

أبعد الهجر نبتدى العتابا
أما يكفيك أني مت شوقا
أتسألني وفي عينيك ردي . . .
وما شأن العتاب وشأن قلب
فداك أبي وهل تركت لقلبي
فضميني فقد عريت جذوري
فبعدك أنت يا زين الغواني

*

حملتك في ضمير القلب وجدا
وجئت في عصور القهر أشدو
فصيني على عينيك نسورا
فمن يسقي بحبك لا تلومي
فاني قد بعثت اليك ريحا
وتستقي سحابا سندسيا

*

بلادي يا دما يجري بقلبي
خذي عمري ومدى منه جسرا
فاني قد نذرت دمي رخيصا
وكم من مرخص لثراك روحا
فعبي من دم الشهداء نسفا
دم الشهداء يخضور نسدي
يصفق خمرة خضراء طافست
ويسقيه اغتباقا واصطباحا

بكأس من أكف الجود تطفو
وفيهما جنة الفردوس تزهو
وفيهما الكرم قد رف اخضراراً
وتبعث من رميم العظم خلقة
فشغر الأرض مذ رخصت دماناً

✽

بلادي ان كشفت الجرح مسدرا
وان شب الحريق على شفاهي
فها أنذا أتيتك من سعيري
وأبدع من صهيل الخيل لحني
ومن سغب الجياع أسل سيفي
وكيف أهادن الثعبان يومئذ
فسلي السيف يا حلب المواضي
ونادي سيف دولتك المرجى
فقد هانت على الاعراب حتى
فتى حمدان لوناديت لبى
وخاض الموت يلطم لجتيه
واطلق فلكه في كل بحر
فما عرف التقهقر في لقاء
وميدان الفداء متى دعاه
وسار بجفل للكر يهفو
وكم تهوي عروش سامخات
فسل عنه الكتاب ان تلاقى
فمن نفع الحروب له وساد
وفارسك الكمي أبو فراس
وفاخر كل من ركب المطايا
فنامي في جفون الوهم نامي
كأنك لست عرباء السرايا
وتشرينية البيض المواضي
دم الشهداء في تشرين نور
وفي حقل الرماد رسا جذورا
فتربتك التي لقحت مسرارا
والمح من خلال الدجل غيثا

✽

عليها مهجة الساقى حبابا
وفيهما النار تلتهب التهابا
وفيهما الكرمه اضرمست شبابا
جديدا حين يرشفها شرابا
فغير دم الشهادة ما استطابا

✽

فنزف الجرح يابى أن يحابى
فان النزف أفقدني الصوابا
أأج في كهولتك الشبابا
ومن عينيك أرتجل الخطابا
يزغرد حين يزدرد الرقابا
وأمهله يحد على نابا
فحد لسيف قد مل القرابا
ليشرع حول قلعتك الحرابا
أحالوا صرح سؤدها خرابا
وهيج حولك الأسد الغضابا
بجرد ينتخين له انتخابا
وفجر في شواطئه العبابا
وما عرفت كتائبه انسحابا
الى الهيجاء كان له الجوابا
ودرع النار يلبسها ثيابا
على قدميه ان شد الركابا
وسائل في مجالسه الكتايا
بيوم الحشر تكفيه الحسابا
حدا من أجلسك الخيل العربا
وأنت اليوم فاخرت السرابا
وغضي الطرف عن ذل أنابا
وحمدانية تهوى الضرابا
يحفزها دم ملأ الشعابا
يضيء الدرب ان ملئت ضبابا
وفي أعتى السباخ جناه طابا
لنور الشمس تنتظر انقلابا
وراء الافق أرجوه اقترابا

✽

فوان حجو

شعراؤنا

المذاهب الادبية

بعلم : محمد اسماعيل دندي

وأتباعهما الذين اجتهدوا في تنقيح شعرهم ، ودققوا في صياغته ، وأعادوا فيه النظر مرة بعد مرة ، قبل نشره على الناس ، وأذاعته بينهم ، وبلي هذه المدرسة مذهب البديع الذي عد مسلم بن الوليد من مؤسسه ، وعد أبو تمام أهم مثليه في العصر العباسي ، وهو مذهب يتسم بالمبالغة في العناية بالمحسنات اللفظية والمعنوية ، التي أطلق عليها اسم البديع ، وأخيرا نلتقي المنهج الذي سماه المرزوقي باسم "عمود الشعر" وحدد له عناصر سبعة ، جعلها من مقومات الشعر وأركانه ، وذلك عبر المقدمة الهامة التي صدر بها شرحه لدينوان الحماسة .

ان هذه المدارس والمناهج بعيدة كل البعد ، عن المذاهب بمعناها الحديث الذي صار مفهوما اليوم في شرق العالم وغربه ، وان اطلاقنا كلمة " مذاهب " ، عليها ليحمل بداخله كثيرا من التساهل ، والتهاون بالدقة العلمية لهذا الاصطلاح وأقرب الى الصواب والاعتدال ، ان نجعلها اجزاء من التقنية الفنية ، لنظم الشعر دون ان نقارنها بمذاهب الغربيين ومدارسهم .

وأما أدبنا الحديث ، فالامر فيه مختلف أشد الاختلاف ، لان نهضتنا الحديثة ، قامت على التمازج العميق او السطحي ، بين ما ورثناه من حضارة الاجداد ، بكل مقوماتها المادية والمعنوية ، وبين الحضارة الغربية الحديثة ، بكل شمولها وتفرعاتها ومعطياتها ايضا ، وكانت المذاهب الادبية في الغرب : من كلاسيكية ، ورومانسية ، ورمزية ، واقعية ، بعضها من هذه الحضارة الوافدة الى

المذهب الادبي تيار عام ، يفرضه العصر على كتابه ومفكره ، ليعبروا عنه تعبيرا يلتقي فيه الاقتناع الداخلي بقيم ذلك العصر ، ايمانا بها ، او رفضا لها ، وتنبع عموميته من عمومية الحالة النفسية التي يمثلها عند أبناء المجتمع الواحد ، ومن هنا يكون تشابه الافكار والمبادئ ، عند ادباء مذهب ما تشابهها عفويا ، يمليه الاحساس العام بنسب العصر والمجتمع ، وعلى ذلك فالمذهب الادبي ، لا يقوم على أسس جمالية خالصة ، وانما هو وحدة متلاحمة في مضمونها وشكلها ، مبنية على جملة من مبادئ : فكرية واجتماعية وفلسفية وجمالية ، كما ان المذهب الادبي مدين بظهوره لتطور حضاري وتاريخي شامل . ومن هنا ارتبطت المذاهب الادبية - في نشأتها - بتحولات طبقية واجتماعية وسياسية هامة ، في الدول الاوربية الحديثة

اذا نحن عدنا الى تراثنا العربي القديم ، وتلمسنا فيه ، ما يمكن ان نسميه مذاهب أدبية بأي لغة نعود يا ترى ، ؟؟ . الواقع ان أدبنا القديم يخلو من المذاهب الادبية بمعناها الذي حددناه قبل قليل ، فاذا اجرينا بعض التعديلات على التعريف السابق ، فيسطناه وصغرناه ، وقصرناه على بعض الظواهر الفنية المشتركة بين عدد من الشعراء ، دون الرجوع الى خلفياتها الحضارية ، واطارها الفكري او الفلسفي ، اذ فعلنا ذلك فأول ما يواجهنا : تلك المدرسة الاوسية في الشعر ، او من كان يلقبهم الامعي باسم " عبید الشعر " وأشهر اعلامها زهير بن ابي سلمى ، والحطيئة ،

الساحة الادبية في الوطن العربي ، وقد تلقفها الشعراء والنقاد والقراء على السواء .

لقد ظهرت هذه المذاهب في اوربا مقترنة بأوضاع حضارية شاملة ، ومرتبطة بمراحل تاريخية محددة ، فكان ظهورها رهنا بتلك الشروط التي أوجدتها ، وهي لم تظهر في فترة واحدة ، او بلد واحد ، وإنما عملت على ظهورها عوامل متداخلة ، جعلت لكل مذهب عمرا مديدا ، قد يطول او يقصر ، لكنه لا ينتهي الا بدخول عوامل جديدة ، تهيه لمذهب اخر جديد ، وهكذا فقد مرت قرون متعددة وأسهم ادباء متباعدون في المكان والزمان ، حتى اكتملت تلك المذاهب ، وتحددت أبعادها . وسواء اكانت تتكامل على ضوء الوعي بها ، والتصميم لها ام كانت تتنامى كمحصلة لجهود عفوية ، فان اعظم الادباء الذين يمثلون كل مذهب ، هم الذين لم يخضعوا للقوانين والقواعد وإنما أبدعوا أعمالهم قبل اكتمالها ، وقبل تحليل النقاد لخصائصها وميزاتها ، ولما انتقلت هذه المذاهب الى بلادنا العربية نتيجة للترجمة ، او القراءة المباشرة ، في اوائل هذا القرن واواسطه فقد كان الامر مختلفا عما حدث في اوربا وذلك ان هذه المذاهب جميعا ، وفي وقت واحد تقريبا ، أخذت تنتشر على نطاق واسع ، بين الشعراء والنقاد ، وهكذا ، توفرت بين أيديهم ملخصات وموسوعات ، وأمثلة ونموذجيات ، لكل مذهب منها ، وصار الشعراء يعرفونها جميعا ، وربما حفظوها عن ظهر قلب واستظهروها فيما بينهم ، وراحوا يعدنذ يختاون منها ما يعجبهم ، وينتقون ما يروقهم ، لكنهم في أكثر الاحيان ، لم يتعمقوا في البحث عن خلفياتها وفلسفاتها ، ولم يدرسوا أبعادها وأصداءها ، فقد ألما على الاغلب ، بالمبادئ الفنية ، والشكليات الحرفية ، ثم راحوا يرهقون أنفسهم بالتطبيقات الشكلية ، ويلزمونها بالتلميحات العامة لهذه المذاهب ، وقد ترتب على ذلك امور ، من بينها التنقل بين مذهب وآخر ، بحسب المناسبات او التغيرات والبطاوى ، اجتماعية وسياسية وفنية ، ومنها الاكتفاء بالمظاهر العامة الصارخة للمذهب ، دون المساس بروحه أو جوهره الذي كان علة وجوده وقبوله في الغرب ، " فالادب الكلاسيكي مثلا : ادب عقلاني وبسيكولوجي ، وذاق السى الاخلاق ، يهدف الى التعريف بالانسان ، او الى التعرف الانسان عامة ، لا الامزجة الخاصة بكل منا ، الانسان في كل الازمنة

والامكنة ، من غير اهتمام بالاختلافات العرقية والتاريخية والجغرافية ، الانسان المعنوي في فكره وقلبه ، لا الانسان المادي الفيزيائي ، ولا الاطار المادي لحياته .. " (انظر كتاب الرومانسية في الادب الاوربي ص ٦٤ - ٦٥) . هذا هو المذهب الكلاسيكي ، كما يفهمه الاوربيون ، فما الذي بقي منه ، لسدى شعرائنا وادباءنا ؟؟ شيء واحد : هو محاكاة القدماء وتقليد اساليبهم ، ذات الديباجة الفخمة ، والعبارات القومية الجزلة ، واجترار صورهم التي نطقت الوانها ، وفقدت تأشيرها والرومانسية ماذا تعني لدى الاوربيين ؟؟ يقول : (سيرموريس بورا) في كتابه النقدي القيم (الخيال الرومانسي) مبينا جوهر المذهب الرومانسي : " اذا اردنا ان نميز خاصية فريدة ينفرد بهها الرومانسيون .. أمكننا ان نجدها فيما خلعه على الخيال من أهمية ، وفي وجهة النظر التي يتمسكون بها عنه .. الخيال عند الرومانسيين امر اساسي لانهم يعتقدون ان الشعر بدونه مستحيل ، . . . واصرار الرومانسي على الخيال امر تقوية اعتبارات دينية وميتافيزيقية . " (ص ٥ - ٦ من كتاب الخيال الرومانسي) وماذا يراد بالرومانسية عندنا ؟ العواطف الرقيقة والموضوعات التالية : حب الالم ، الهيام بالطبيعة ، عرف الذات والفرار من المجتمع ، ولكنك لا تجد في اشياء هذا وما ليه " الخيال " الرومانسي الخلق بهذا الاسم ، الذي يعلو على الارتباط بالمسموعات ، والمنظورات الاليفة ، الخيال الذي يشق الحجب ، ويخيل الى القارى بحق انه يستمتع بما هو أجل من ذوات هاربة ، وأحلام بعيدة ، وروى غامضة ، لقد أخذوا عن الرومانسيين الغربيين موضوعات عامة ، واغراضا مختلفة ، وجعلوا او تجاهلوا الجوهر الاساسي للرومانسية .. مثل هذا نستطيع قوله فيما يخص المذاهب الاخرى من رمزية وواقعية وسواهما ، ويرى الدكتور مصطفى ناصف ان اهتمامنا الشكلي ، بالمذاهب الادبية يعود الى اهمالنا لدراسة الفلسفة المرتبطة بكل منها : " وما دمنا نهمل كثيرا من دقائق الفلسفة فلن يتاح لنا التعمق في دراسات المذاهب الادبية ، واقرأ فيما كتبته الدارسون عن الرومانسية والرمزية فسوف تجد ما أقول حقا ، وسوف تجد الكتاب لا يلتقطون من المراجع ما يسعفهم على استقصاء هذا الجانب الفلسفي ، مبنين أسباب المذاهب الادبية ونتائجها . "

والان ماهي النتائج التطبيقية التي ترتبت على كل ذلك ؟؟

١ - البلبلة والاضطراب في اصدار الاحكام على الشعراء وتصنيفهم ، ونضرب مثلاً على ذلك ، الشاعر احمد شوقي ، فقد اتفق معظم النقاد والدارسين ، في احكامهم العامة ، على اعتبار شوقي شاعراً كلاسيكياً بل عدوه امير الشعراء الكلاسيكيين ، ولهم أدلة كثيرة ، وشواهد لا تحصى ، تؤيد رأيهم هذا ، ولكن القارىء قد يفاجئ عندما يقرأ مقالاً لشاعر مرموق ، هو الأستاذ أحمد عبد المعطي حجازي ،

عنوانه (شوقي شاعراً رومانياً) وهو المقال الذي نشره في مجلة الهلال المصرية ، في عدد خصت به الشاعر شوقي (عدد تشرين الثاني - عام ١٩٦٨) وقد عرض في المقال ، قصائد ومقطعات كثيرة ، من ديوانه ، ومسرحياته ، تبرز الجانب الرومانسي في شعر شوقي ، وربما كانت مفاجأة القارىء اكبر ، اذا رأى ناقداً آخر يدرس الجوانب الرمزية في شعر شوقي ، ويقدم ايضاً امثلة ، وتحليلاً تفصيلياً للعناصر الرمزية في قصائده ، وكتاب الرمز والرمزية للدكتور محمد احمد فتوح ، على ما اقول شهيد ٠٠ (انظر الصفحة ١٤٩ من الكتاب المذكور) .

٢ - الصعوبة في دراسة شعرائنا - على اساس مذهبي ، وعندئذ مال على هذه الصعوبة يجسده كتاب " الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية " للمرحوم جلال فاروق الشريف ، وهو كتاب قيم ، لكنه يحتوي على تصنيفات كثيرة قابلة كلها او اكثرها للنقاش والمعارضة واثارة الخلاف ، فعمر ابو ريشة مثلاً ، هو في رأي الناقد ، قمة الكلاسيكية الجديدة ، وآخر روادها ، وحكمة هذا من الاحكام اليقينية القاطعة ، بحسب اعتقاده الذي يعلنه كتابه ، لكن ابنا ريشة في رأي نقاد آخرين ، من رواد الشعر الرمزي ، في بلادنا (انظر كتاب الرمزية في الادب العربي ، لانطون غطاس كرم) وكنت قد نشرت مقالاً منذ عامين ، عن الرمزية في شعر ابي ريشة ، وحللت عدداً كبيراً من قصائده الرمزية وصنفتها في اشكال وانواع ، وربطتها بالمبادئ المعروفة للمذهب الرمزي في الادب الاوربي ورأيت آخرين يعدون الشاعر رومانياً ، وفي الحق أن في موضوعاته ، وصوره ، وملاحم رومانسية ، لا تنكر ، ولا يصح تجاهلها .

كذلك يخصص الناقد جلال الشريف ابحاثه من كتابه للشعراء الرومانسيين في سورية ، ويختار منهم وصفي قرنفلي ، وعبد السلام عيون السود ، وعبد الباسط الصوفي ، وكلهم من مدينة حمص ، عاشوا فترة من الزمن ، تجمعهم صداقة ادبية ، وعلاقة شخصية ، ولن أناقش الناقد في أسباب اختياره لهم ، واهماله لغيرهم من عاصريهم ، او اشتهر برومانسيته مثلهم او اكثر منهم ، وانما سأكتفي بوقفنة متمهلة عند الشاعر وصفي قرنفلي الذي جعله الناقد رائد الشعر الرومانسي في سورية ، لأبين المسوغات التي تجعلنا نقبل رأي الناقد او نرفضه ، واطهر مدى قوتها وصحة ارتباطها بالشاعر وشعره :

١ - اكتب الشاعر قصائد لا يمكننا ان ننسبها الى اية مدرسة من مدارس الشعر غير الكلاسيكية العربية التي مثلها البارودي ، وشوقي والرفاعي والجارم . . . وسواهم ، ولعل فيها من التقليد للقدماء واتباع طرائقهم وصياغتهم ومعانيهم اكثر مما لدى اولئك

- انا منادوك فاسمع ايها الطلل والناس ان نضيت اخلاقهم طلـل ان عضنا الجوع لم يسجد لنا قلم او صكنا السيف - لم يجبن لنا عضل (البديوان : وراء السراب ، ص ١٥٦)

- بغداد عاتبة ، والترك في غضب والانكليز تريخ الفخ عن كـشـب (ص ١٧٧)

- اتاني يستجدي شرابي فهجته وأعرضت اغراض السليم عن الجرب (ص ١٤٧)

٢ - وللشاعر قصائد تبوئه منزلة بين الرومانسيين ، اهتم ببعضها الناقد ، واعتبره من أجلها ، رائدهم الذي لا يجار وحسبنا منها قصيدة واحدة يصور فيها الطبيعة ، وبساطتها ، وبعدها عن التعقيدات الحضارية :

أنا أحسد الطيور ، وراء الصبح ، هبت تدغدغ الصبح ، شـرـد . . . قنعت بالكفاف ، فانبسط العيش ، واغفى لا يعرف الهم ، أسعد . . . السماوات عرفها ، والبساتين مداها ، والجدول الحلو مورد .

ج - وللشاعر ايضاً قصائد ، ترفض الاصلاح ، وتدعو الى الثورة ، وتدافع عن الكادحين

وتبشر بانتصارهم ، وتشيد بوعي الجماهير
وصلابتهم ، وتحدد هوية الشاعر بوصفه
مناضلا في قوله وعمله ، يقف الى جانب
الملايين في جوعها وكفاحها ، ان هذه
الخصائص وما يتفرع عنها تدفعنا الى
حشر الشاعر في اطار الواقعية الجديدة ،
او الثورية ، بعيدا عن الرومانسية
وتمردا الفردي ، او هروبها وانطوائها ؛

- ماعلى الارض مصلح منذ كانت
ان لفظ الاصلاح زور صـ راح
مصلح ، لفظة يراد بها لـ ص
زكي ، ومستغل ، وقـ صاح
- انا للكادحين منهم وفيهم
سل جيلا ، ذرعتها ، سل سهولا
قصتي قصة الملايين منهم
كتل البؤس حقدنا تكتيـ صلا

د - بعد كل هذه التناقضات والتنوعات
في شعر وصفي قرنفل ، لا نعدم ان يصرح
الشاعر نفسه ، بانتماؤه الى مذهب رابع
هو المذهب الرمزي ، وقد اعلن مرة انه
سعى الى الرمزية ، وعمل على تحقيقها ،

ثم تخلى عنها ، نتيجة لعجز الجمهور
عن فهمه ومتابعته ؛
أردت رفيق (الرمز) في الشعر مذهبا
فدق عليهم فهمه ، فعدا سحرنا
أريناهم الافق البعيد فلم يروا ..
فما ذنبنا ان رد أعينهم حـ صرى؟

وبعد ، ماذا نسدي هذا القلق
تجاه المذاهب الادبية ؟ ان الشاعر
يتردد - كما رأينا - في ديوان واحد
بين مذاهب اربعة ، يقص بين أولها
وأخرها عند الاوربيين ما يزيد عن اربعة
قرون ، لماذا لم يتخلص لمذهب منها ،
او يتوقف عنده طويلا ؟؟ وهل وصفي
قرنفل في حالة شاذة بين شعرائنا ؟
ام هو نموذج لآخرين ، ومثال لكثيرين ،
تجد في دواوينهم معرضا لكل المذاهب
الغربية ، قديمها وحديثها ؟ أمل ان
يكون فيما تقدم من المقال بعض الجواب

محمد اسماعيل دندي

لست أهوى الحياة يا رب بعدة

شعر : محمد حيدر

كيف ينسى خدا توسده خدي
محال . فكم توسدت خده
كم وكم وردة زرعت بخديه
وحق الاله ما خنت ورده
كم ليال طوقته بذراعي
وكم ليلة تظلمت جعده
ان وجدي به يقصر عنه
وجد (قيس) ولو يضاعف وجده
احسب الكون كله رافضا يخال
عجبا لما اداعب نهده
ان كسانى بردا من الحزن نمته
له من وفائي المحض برده
جاوز الحد في تجنيه لا املك
شيئا اذا تجاوز حده

محمد حيدر

لست أهوى الحياة يا رب بعدة
كيف ابقى حيا وقلبي عنده
شط عني فبات عمري جحيما
اقطع الوقت نهدة اثر نهده
ليس في الكون ما يغير عهدي
ورجائي الا يغير عهده
لرضاه كرسى كل جهودي
وهو نحو الهجران كرس جهده
انا عبد لله . هل يغضب الله ؟
اذا كنت في المحبة عبده
ان سعدي معلق برضاه
اسأل الله ان يخلد سعده
ممنني الضر هل رجوع لما كنت
عليه ام ليس للقرب عوده
كيف ينسى زندا توسده اني
توسدت ليلة (العمر) زنده

في... ثلاثة الاموات

خرج من هذه الدنيا طاهر السروال .
وقالت يافعة لمحببتها :

- كنا نحب بعضنا كثيرا ، وكان ينوي
التسليم في خطيبته الحالية ليخطبني
من ابي ، لقد ضاع كل شيء .

وأردفت امرأة كهلة وهي تولول وتضرب
بيديها على صدرها :

- كان كريما ولطيفا ، فمنذ ان مات
المرحوم وهو بمشاية ولدي يحذب علي ،
ويشتري لي كل سنة كبش العيد وكساء
العام ، مقابل ان ادعوله بالخير .

وعلا الصياح والضجيج والبكاء من
جديد ، وتداخلت النسوة وانتحن وجري
الاطفال وتصايحوا ، ووقفت طوابير من
السيارات بعن السواق يستطلعون الخبر
وبعضهم جاؤوا يعزون ..

واجتمع رفاق الميت وقرروا الذهاب
رفقة الشيخ رجب لخراج الجثة من
المستشفى .

ركب الجماعة سيارة الشيخ رجب ،
ولم يستطع هذا ان يمسك بزمام نفسه
ليقود السيارة فأوكل قيادتها الى احد
اصحاب ولده .

في باب المستشفى استوقفتهم ممرضة
فعراف الشيخ رجب من صوته انها هي التي
كانت تحدثه بالهاتف .

سألها بلهفة وهو يكفكف دموعه :

- متى توفي ولدي ؟

- الليلة البارحة .

- ولكنني بالامر زرت فوجدته في
صحّة جيدة .

- ان الموت اقرب الينا من حبل الوريد .

- انها مشيئة الله .

سأل احد المرافقين الممرضة :

دق جرس التلفون مرة ثم عاود
اخرى واخرى ، فتحرك الشيخ من الاريكة
ومد يده فمسك السماعة ، سمع صوت
امرأة يسأل :

- هل هذا منزل الشيخ رجب ؟

اجابها الشيخ :

- نعم هذا منزله ، ماذا تريدان ؟

صمتت المتكلمة لحظة وسألت من جديده
بصوت حزين :

- أنت الشيخ رجب بعينه ؟

- أنا هو .

- البركة فيكم .. ان ابنكم توفي .

- توفي .

- نعم ...

- ولكنه بالامر صحيح معافي ؟

- ان الموت لا يستشير احدا ..

ولم يستطع رجب ان يواصل الكلام
فأجهش بالبكاء .

ولكن الممرضة طلبت منه ان يسرع في
القيام باللازم لخراج جثة ابنه من
المستشفى ، فتحامل على نفسه ووضع
السماعة ، وعلا صوته بالبكاء من جديد ،

فسمعت زوجته ساءة وكانت في المطبخ
فهزلت نحوه ، فأخبرها بالامر ..

ولم تستطع ان تتحمل المفاجأة فأغمي
عليها وتسامع الجيران والاقارب فهبوا

جميعا ، وقامت في الحوش مندبة وانقلب
هدوءه الى ضجيج وعفس ورفس واخذ ورد .

قالت احدي الجارات وهي تتحسر :

- ان رياض شاب شهم .

وقالت امرأة اخرى :

- انه لم يفرح بعد بالزواج ، فقد كان
عرسه مقررا هذا الصيف .

قالت عجوز متحسرة :

- سبتزوج حورية من حوريات الجنة ، فقد

- أين نجد الجثة ؟

أجابته الممرضة .

بأنها في الشلاجة .

فأستفهمها مرافق آخر .

- ولكن كيف نعرفها ؟

قالت وهي تداري حزنا :

- ان رقم المريض الذي يوضع على سريره ،
في المستشفى هو نفسه يرقم به صندوق
الجثة في شلاجة الاموات ...

سأل احد الشبان الشيخ عن رقم
ولده في المستشفى فوضع يده على جبينه
متذكرا ، ثم قال :

- كان رقمه ثلاثة عشر .

وذهبت معهم الممرضة لتدلهم على
بيت الاموات ، لما وصلت مع الجماعة
اجالت عينيها في طوابق الشلاجة الكبيرة
واستقر نظرها على صندوق يحمل رقم ثلاثة
عشر ، وكان هو الاسفل على اليمين ،
فقالت مشيرة بأصبعها :

- هنا الجثة ..

تقدم احد الرفاق وسحب الصندوق ،
فأستعت حدقتا الشيخ رجب ، وزمشتيه ،
واخذته رعدة ، تمتم بكلام غير مفهوم
واندفع سائلا :

- هل هذه جثة ابني ؟؟

أجابته الممرضة بصوت واثق :

- نعم .. نقلناها الليلة البارحة .

تلثم الشيخ ، ثم فرك عينيه بيديه ،

وحقق مليا ، ثم سأل بالحاح .

- اصحيح ما تقولين ؟

ردت الممرضة في انفعال :

- او تحمل كلامي محمل الخطاء ؟

- ولكن ابني ابيض البشرة وهذا اسودها ..

قالت الممرضة في تأكيد :

- هذا هو ابنك .

قال لها في استنكار .

- ايمكن ان اخطي في ابني ؟

أجابته :

- ولم لا تخطي وانت في حالة غير طبيعية

قال محدثا نفسه في غضب :

- اللهم شبتنا على الحق .

ثم التفت الى الممرضة و اضاف في توسل :

- انظري .. انا اسود البشرة ؟؟

قالت :

- لا .. انت ابيض .

فسألها من جديد :

- وكيف ينقلب ابني الى اسود ؟ ايسمود

الموت الوجوه منذ البداية ؟

أجابته وهي تداري ضحكة تخاف ان تفضحها

- لعل أجدادك القدامى كانوا من العبيد

تشابك الشيخ مع الممرضة بالكلام

وحاول مرافقوه اقناعها بالبحث فسي

طلبصاديق الاخرى ، وقرر الجميع .. ان

يذهبوا للتثبت في ادارة المستشفى ، ولم

الشيخ رجب الباب وقعد الغرفة التي

كان يرقد المرحوم ابنه فيها ، ليسأل

جيرانه في الغرفة عن كيفية مماته .

وقف في باب الغرفة ، والحزن

يثقل عينيه بالدموع ويهد بدنه -

يستطلع بعينين حادتين لم يوتر فيهما

تواتر السنين ، سمع صوتا ينادي :

- أبي ما الذي اتى بك اليوم ليس يوم

زيارة ؟

فتح الشيخ ذراعيه وعدا كما يعدو

الاطفال الى أمهاتهم ، وارتضى على

ولده قائلا :

- ولدي الحبيب آأت مارلت حيا ؟

فسأله رياض متعجبا :

- وهل أنا مت يا أبي ؟

أشار الشيخ الى الممرضة الواقفة

قريبا منه :

- هذه اماتتك يا ولدي .

وأغمي على الشيخ .. ولم يستفك

الا بعد ساعة .

واحتست الممرضة بالخطأ فاضطربت

واعذرت وقالت :

- لقد استبدل خطأ رقم رياض ١٤ برقم ١٣

وهو الرقم الذي كان يحمله سرير شباب

اسود وافاه الاجل في الليلة الماضية .

نور الدين بلقاسم

دموع

انور الجندي

ام خلوة في ظلال الآس والبان ؟
ام نشوة من صلبات والحن ؟
كأنما هي وعد بعد هجران
حسبتها الراح في اهداب غزلان
كف النسيم ، واشواقني وتحناني
سحر المزامير او دنيا سليمان

دموع عينيك ام اقدام سكران
وقبله من شفاه الغيد حالية
هامت بها الروح فانهلت مفاتها
وللغصون احاديث منمقة
تكبو من الوجد احيانا فترفعها
مفاتن اين من اسرار فتنتها

تكاد تذهلني في الليل اشجاني
قول المرائين او ايماء غيران
غير المتيم لم تسعده عينان

يا دامع العينين والامال ترمقه
ارماك بالدم محزونا فيردعني
وبي اليك جنون ليس يعرفه

يا طالما سهرت روحي وعنفهما
كفرت بالقلب يعنو وهو مغتبط
بلوته فشجاني انه كلسف
وأفجع الحب ان يصبو الي هوى
عبدت طلعتة حيننا وآونة
فلم يكن غير موتور يعساوده

قلبي ، فكان جزاء القلب عصياني
لجاحد همه في الحب حرمانني
وجئته فنأى من كان يهوانني
قلب بهم بآلامي واحزانني
لثمت تربية نعليه بأجفاني
طيف من الثار وهو الاثم الجاني

يا من شغفت به والليل يذكره
وخل عنك اقاويلا مزخرفسة
وعاطني القبل الحمراء لاهبة
اقول والانجم الزهراء سامعة

انا الامين فلا تعبت بايمانني
هي السموم بدت في ناب شعبان
ففي نهودك افراحي وسلواني
لقيت ، ويحك ، انجيلي وقرآني

كم ليلة يا حبيب النفس ناعمة
ضمت قدك مأخوذا بغتنته
وانت في سكرة حمراء دامية
فما ونت شفة تهوى ولا خمدت

قضيتها فوق ذاك الخافق الواني
وذقت خمرك من ورد ورممان
وطرفك الحلو يرعاني وينهاني
نار ، وصدرك عند الوصل نيرانني

لئن نسيت فحظي منك أغنية . .
انشدتها الليل فاهترت مشاعره

رنينها العذب في اعماق وجداني
وحسب نفسي ان الليل عزاني . .

خليل مطران:

رائد

التجديد

فى الشعر

العصرى

المعاصر

بقلم : هدى صالح

على الرومانسية فى منتصف القرن التاسع عشر . وهو يؤمن بالتجربة والاعتماد على الحس ويعالج الموضوعات الواقعية من الحياة .

٣ - الرمزية : وهو المذهب الذى اطلقه الشاعر الفرنسى « بودلير » فى اواخر القرن التاسع عشر . فظهر كرد فعل على البرناسية (مذهب الفن للفن) وبقيت الرومانسية . وهو اتجاه يترجم من خلاله مشاعره على شكل رموز .

٤ - السريالية : وقد استخدمت هذه الكلمة فى اول الامر فى بيئة الادباء التى تنادى بتحريض الشعر من المنطق والاهتمام بالافكار المغروسة فى اللا

قام على اساس تاثير اصحابه بتلك المذاهب . وهذه تعريفات لبعض تلك المذاهب نستعرضها فى عجلة .

١ - الكلاسيكية : وهو مذهب متميز بطغيان العاطفة واطلاقها واجترار الالم والدعوة الى الحب المطلق للناس والحياة والطبيعة ، كما انها تفضل المضمون على الشكل . والرومانسى لا يفضل بين اللذة والالم ويتميز بسرعة التاثير والانفعال والجرأة والبحث عن كل ما هو غريب . وقد ظهر هذا المذهب اول الامر فى انكلترا والمانيا فى القرن الثامن عشر ثم فى فرنسا خلال القرن التاسع عشر .

٢ - الواقعية : وهو مذهب جاء كرد فعل

يقول الدكتور محمد مندور : « ان الاجماع يكاد يعتقد على ان الشاعر خليل مطران يعتبر رائدا للمدرسة الجديدة فى الشعر العربى المعاصر ... »

ويقول مطران عن نفسه « انى اجرا من حافظ وشوقي على التجديد ولكنى مع ذلك لم اجدد شيئا عظيما . والواقع ان اسلوبنا القديم يدخله شئ قليل من المصطلحات والعبارات والافكار الجديدة ... »

اذا اردنا فهم الشعر العربى المعاصر لا بد لنا من الرجوع الى المذاهب الادبية التى نشأت فى الغرب وعلى الاخص فى فرنسا ، ذلك ان الشعر العربى المعاصر

شعور . وقد كان لزيادة حلقات الاتصال بين الشرق العربي والغرب الأوروبي في مجالي الثقافة والفكر أثرها في ظهور مفهوم التجديد في الشعر العربي المعاصر وذلك في الربع الأخير من القرن الماضي ونتيجة لهذا التأثير ظهرت ثلاثة تيارات :

١ - التيار الكلاسيكي المحافظ .

٢ - التيار الرومانسي الداعي للتحرر والتجديد .

٣ - التيار الواقعي الذي رافقه تيار التعاون والتأخي .

وخليل مطران الشاعر اللبناني الذي ولد في بعلبك عام ١٨٧٢م ، وتكلم في بيروت على يد الشيخين خليل وإبراهيم اليازجي والمتهاك على التحصيل من كل ما يصل اليه من آثار لمفكرين وأدباء هذا الشاعر فر من بلاده بعد أن ضيق عليه عمال الحكم العثماني بسبب نزعة التحررية - فاتجه إلى فرنسا وهناك تأثر إلى حد كبير بالأدب الفرنسي فنهل وتثقف منه ما استطاع ولكن نفوذ الترك هناك ضيق عليه مرة أخرى فقصده مصر . وفي مصر اتصل بشوقي وحافظ . وفي عام ١٩٠٠م أسس أول مجلة تتخصص بشؤون الأدب في تاريخ الشرق وهي « المجلة المصرية » التي دعا فيها إلى مهاجمة التقليد القديم للقصيدة والأخذ بالتجديد . ومن آثاره ديوان خليل وديوان « إلى الشباب » وترجمات لمسرحيات شكسبيرية .

وقد كان مطران ينتمي إلى تيار التحرر والتجديد وسمى هذا التيار بهذا الاسم لأنه جاء مع تيار حركات الاستقلال التي شملت الأمة العربية كلها . ونشاته كانت نتيجة لتأثر الأدب العربي بالأدب الأوروبية الحديثة وخاصة الحركة الرومانسية في الأدب الفرنسي والانكليزي . ولثقافة مطران منبعان . الأول ثقافة أدبية عربية قديمة ، والثاني ثقافة أدبية أوروبية وخاصة فرنسية . فحمل مطران لواء الدعوة إلى التجديد وبعث الشعر الرومانسي ويعتبر أحد المساهمين في النهضة الأدبية الحديثة . وقد كان لشعره تأثير كبير على شعراء مصر ويقول عنه طه حسين « عرفت مطران معجبا بشعره ومؤثرا له على شعر المعاصرين جميعا في الاقطار العربية كلها . لم استثن منهم واحدا ولن استثنى ابدا . »

ويمكن تلخيص خطوات التجديد التي نادى بها خليل على هذا الشكل :

١ - كان يعيب على القصيدة القديمة عدم ترابط أبياتها بمعنى أنه بالإمكان حذف أبيات منها أو تغيير ترتيبها دون أن يؤدي ذلك إلى أي تغيير في المعنى ، وبمعنى محدد كانت تعتمد على وحدة البيت . ومطران دعا إلى وحدة النظم في القصيدة وترابط أبياتها ، أي إن تدور القصيدة حول موضوع خاص يخلقه الشاعر

ويتابعه حتى النهاية .

٢ - كان الشعر القديم يقتصر على موضوعات محددة مثل المدح والهجاء والغزل والرثاء وما إلى ذلك . فطالب مطران بتجديد المضمون أي بتجديد المواضيع ، فلا بد أن يكون هناك تطابق بين هذه المواضيع وبين احتياجات العصر والبيئة وبينها وبين الحياة النفسية التي تعبر عن روح العصر . وأن تعبر أيضا عن صدق ما يختلج في نفس الشاعر من احساسات خلال مشاهداته الراهنة والوجدانية . وكما يقول « عباس العقاد » في كتابه فصول في النقد « فليس الشعر اليوم خاصة عربية ولكنه خاصة إنسانية ، وليست البلاغة اليوم مزينة لغوية ولكنها مزينة نفسية . »

٣ - كان مطران يرى أن التجديد في صياغة الشعر هو أكثر من مجرد تحرر من الأوزان والقوافي . فالشعر ليس الصورة للحياة والشاعرية هي الشعور الصادق بها . ومن مظاهر تجديده في الأوزان الجمع بين البحر كما نجد في قصيدته « الطفلة » والتوزيع الجديد للتفاعيل في إطار البحر الواحد كما في قصيدته « القاضي العادل » والتجديد في القافية كما في قصيدته « عروس فرشت لها الأرض بالزهر ومن تلك المظاهر أيضا الشعر المنثور والشعر المرسل . والجدير بالذكر أن نسبة لا بأس بها من قصائده كانت على البحر الكامل كما يذكر الدكتور محمد الكتاني .

وقد طبق مطران هذه الخطوات في جميع قصائده الوجدانية والاجتماعية والتأملية . فمن حيث التجديد في الشكل وجدنا الشعر المرسل والموشح والتزجج والخمسات . ومن ناحية المضمون أدخل على الشعر العربي الحديث الشعر القصصي الذي استوحاه من وقائع الحياة ووقائع التاريخ مضييفا إليه النزعة الدرامية الغربية . مثل قصيدة « نيرون » وقصيدة « غرام طفلين » . كما كانت له أيضا قصائد في الشعر الرومانسي مجددا فيه شعر الطبيعة ، ومظهرا قدرة على التخيل وإبداع في تصوير ذلك التخيل ففي قصيدته « مشاكة » نجده يتخيل النجم وكأنه عاشق لغه السهد فيقول :

وبى مثل ما بك من شأغل
وبى مثل ما بك من مارب
فتاة كصوغ الضياء إليها
تناهت منى قلبي المنصب
فان كنت يا نجم طالعتها
وقد سمرت لك في مرقب
فانت اذن في الهوى عاذرى
ولست لسهدى بمستغرب

كان خليل ينظر إلى الطبيعة نظره إلى الكائن الحي يتبادل معه الحديث ويناجيه ويبثه أفكاره وعواطفه ففي

قصيدته « المساء » نجده يقف عند شاطئ البحر يبثه شكواه وما تعانیه روحه التي وقعت فريسة لعنتين ، هما المرض والهوى ، من كآبة فيقول :

شاك إلى البحر اضطراب خواطرى
فيجيبني بريحه الهوجاء
ثأو على صخر أصم وليت لي
قلبا كهذه الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهي
ويغتها كالسقم في أعضائي

ومن خصائصه الشعرية ، حين يصف ويحلل الأشياء سواء كانت مادية أو معنوية ، قدرته على الوصول إلى دقائق المعاني . وعلى سبيل المثال وفي قصيدته « أثار بعلبك » يصف لنا كيف أن تلك الآثار زادت القدم أجلا فيقول :

ونجد العمق نفسه في قصيدته « الأسد الباكي » التي نظمها بعد أن حلت به خسارة تجارية أفقدته كل ما يملك . فيقول فيها واصفا ما آلت إليه حاله :

أنا الألم الساجي لبعث مزافرى
أنا الأمل الداجي ولم يخب نبراسي
أنا الأسد الباكي . أنا جبل الأسى
أنا الرسم يمشى داميا فوق أمراسي

هكذا كان مطران في تجديده ، لقد عرف كما قال الدكتور طه الحسين : « كيف يكون التجديد الصحيح الذي لا غلو فيه كما عرف كيف تكون المحافظة على القديم التي تعلق عن العبودية للماضي » . كان خليل مطران شاعرا مجددا ... شاعر ثقافة واسعة ... شاعرا إنسانيا يستمد من واقع الحياة مواضيعه ... شاعر العقل والشعور ... شاعرا يتخير الالفاظ التي لها مواقعها في النفس ، والتي لا نحتاج معها إلى الرجوع إلى المعاجم والحواشي ... وفوق هذا كله ، كان وصافا بارعا في وصفه الدقيق للمعنويات والمبادئ على حد سواء ، فالطابع

الرومانسي لشخصيته كانسان وشاعر جعله يدور ومشاهداته الوجدانية والمادية في دوامة واحدة ... دوامة التأثر ... هذا هو خليل مطران .. شاعر القطرين (لبنان وسوريا) والاقطار العربية .

بعض المراجع :

- ١ - الاتجاهات الأدبية : أنيس مقدسي
- ٢ - تاريخ الشعر العربي : أحمد قيش
- ٣ - الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث : محمد الكتاني

في الحقول

ترجمة : سليم محمود ياسين

كتب هذه القصة الكاتب الفرنسي
في دو موباسون في ٣١ تشرين اول
عام ١٨٨٢

• البيت عيدا •

بعد ظهر احد ايام شهر آب ، توقفت سيارة صغيرة امام الكوخين وقالت السيدة انني تقودها بنفسها للرجل الجالس بجوارها : " آه ياهنري ، انظر هذا الجمع من الاطفال ، هل هم جميلون يتجمعهم هكذا فوق الفيار ؟ "

لكن الرجل ، المعتاد على هذه التساؤلات التي تشكل له مرارة ، لم يجب بشيء ، ثم أردفت المرأة قائلة : " يجب ان أقبلهم آه كم اريد ان يكون لدي واحد منهم ، ذاك ، اصغرهم ، " وقفزت من السيارة وأخذت تجري نحو الاطفال والتقطت احدهم ، وكسان لعائلة توفاش ، بين ذراعيها ، وقبلته بشغف على خديه المتسخين وشعره الاشقر المتجدد والمتمرغ بالتراب ويدها اللتان يحركهما للتخلص من هذه المداعبات المملة ، ثم عادت وصعدت الى سيارتها وذهبت بسرعة ، لكنها عادت في الاسبوع التالي وجلست على الارض ممسكة بالطفل الصغير بيدين ذراعيها وراحت تطعمه الحلوى وتعطي منها ايضا للآخرين وتلعب معهم كمراقة صغيرة بينما ينتظر زوجها بصبر في سيارته الصغيرة . ثم عادت وتعرفت على الاهل وراحت تظهر في كل الايام وجوبها مليئة بالحلى وكانت تدعى السيدة هنري دوبيير .

ذات صباح جاءت مع زوجها الذي نزل معها ، وبدون توقف عند الاطفال الذين اصبحوا يعرفونها جيدا ، دخلت الى منزل الفلاحين المنهمكين بتقطيع بعض الحطب للمساء فانتصوا مذهولين واعطوا

ضمن كوخين صغيرين على سفح تلة عاشت أسرتي توفاش وفالان اللتان تعملان بالزراعة كسبي تستطيعا تربية ابناهما ، الكوخ الاول كان لعائلة توفاش التي تتكون من ثلاث بنات وصبي واحد أما الكوخ الثاني فهو من نصيب عائلة فالان التي على عكس عائلة توفاش ، تتكون من ثلاث صبية وبنات واحدة .

يتجمعهر الاولاد من اجل اللعب أمام الكوخين من الصباح وحتى المساء ، والتزامن في افراح الاسرتين جعل اعمار الابناء متقاربة فعمر الكبيران ست سنوات وعمر الصغيران خمسة عشر شهرا تقريبا . التشابه في احجام الاولاد ادى الى صعوبة التمييز بينهم فالاسماء الثمانية ترقص في رأس الآباء وتختلط دون توقف ، فعندما يريد احدهم مناداة احد اطفاله نكده ثلاثة اسماء غالبا قيل ان يتوصل الى الاسم الذي يريده .

عاش هذا الجمع على الحساء والبطاطا وفي الساعة السابعة صباحا والثانية عشر ظهرا والسادسة مساء تجمع الام اولادها لتطعمهم كما يجمع رعاة الاوز حيواناتهم ، يتم الجلوس وحسب الاعمار على الطاولة التي تبدو وكأنها قد وهنت منذ خمسون عاما والتي لا يصل فم الطفل الصغير الى حافتها الا بالكاد .

الوجبة عبارة عن صحن مليء بالخبز الميلل بالماء ، طبخت فيه البطاطا مع نصف ملفوفة وثلاث بصلات والغاية منها اسكات الجوع فقط اما نهار الأحد فتتكون هذه الوجبة من قليل من اللحم والخضار مما يجعل في

وسألت ودموعها تجري على خديها
سؤال امرأة مدللة عنيدة : " لكن
الطفل الآخر ليس لكم " فأجابها
الاب توفاش : " كلا انه للجيران ،
تستطيعين الذهاب اليهم اذا اردت
ودخل منزله حيث يدوي صوت زوجته
الساخطة .

كانت عائلة فالان على
المائدة تأكل بهدوء قطعاً من
الخبز دهنت عليها شخ قليلا من
الزبدة عندما بدأ السيد دوبيير
يعرضه مرة ثانية لكن يتلميح
أكبر وبطريقة خطابية وبقليل من
الحيلة ، أخذ القرويان يحكان
رأسيهما بما يدل على الرفض لكن
عندما سمعا بأنهما سيأخذان كل
شهر مئة فرنك أخذتا يتشاوران
يعيونهم وقد تزعزعت افكارهم .
بعد فترة صمت وتردد سألت المرأة :
" ماذا قال السيد ؟ " فأجابها
بصوت فيه لهجة من الوقار : " لقد
قلت بأن هذا ليس جديراً بالاحتقار
أيذا " .

عندها حدثتهم السيدة دوبيير التي
ترتجف من القلق على مستقبل الصغير
وسعادته وعن كل النقود التي
يمكن ان يعطيهم اياها فهي
المستقبل .

سأل الفلاح : " هل ستعدونا بمبلغ
الآلاف ومئتي فرنك هذا امام الكاتب
بالعدل ؟ "

أجاب السيد دوبيير : " بالتأكيد
واعتياراً من الغد " فأضافت
الفلاحة التي انتهت من التفكير
قائلة : " مئة فرنك في الشهر
ليست كافية ايذا لحرماننا من
صغيرنا الذي سيعمل خلال بضعة
سنوات ، نريد مئة وعشرين فرنكاً .
ضربت السيدة دوبيير الارض برجليها
من شدة ما فرغ صبرها ووافقت على
هذا المبلغ فوراً ، وبما انها
نالت ما تريده فقد منحتهم مبلغ

مئة فرنك كهدية بينما كان زوجها
يكتب نص الاتفاق ، وجاء المختار
وأحد الجيران الذين دعوا ليكونوا
شهوداً مجاملين .

أخذت السيدة دوبيير
المتألقة الطفل الذي كان يصرخ
كما تؤخذ تحفة مشتهة من الدكان
وقتها راقبت عائلة توفاش امام
بابها الطفل المغادر بصمت وربما

الضيوف كراسي وانتظروا ، عندئذ
قالت السيدة بصوت متقطع ومضطرب
" أيها الناس الطيبون ، أتيت
لرويتكم لانني اريد .. اريد ان
أخذ معي ولدكم الصغير " . لم يجب
الفلاحان المذهولان ، فعادتا
وقالت بعد ان التقطت انفاسها :
" ليس لبيدينا اطفال ، انا وزوجي
وحيدون .. سنعتني به .. هل
توافقون ؟ "

بدأت الفلاحة تفهم وسألت : هل
تريدي ان تأخذي شارلو ؟ بالتأكيد
لا .

عند ذلك تدخل السيد دوبيير قائلاً
" لقد عبرت زوجتي عن رأيها بصورة
خاطئة ، نحن نريد ان نتبناه
لكنه سيعود لرويتكم ، واذا كان
ولدا صالحا كما نعتقد فسيصبح
وريثنا الوحيد ، اما اذا أصبح
لدينا اطفالاً بالصدفة فسيقتاسم
واياهم ما نملك بالتساوي ، لكن
اذا لم يستجب لمتطلباتنا فسوف
نعطيه عندما يبلغ سن الرشد مبلغ
عشرون ألف فرنك ستودع مباشرة
باسمه عند الكاتب بالعدل ، وبما
اننا فكرنا بكم ايضاً فقد خصصنا
لكم حتى وفاتكم دخلاً شهرياً قدره
مئة فرنك ، هل فهمتم الان جيداً "

وقفت المزارعة ساخطة وهي
تصرخ : " هل تريدون ان نبيعكم
شارلو ؟ لكن لا ، هذه ليست اشياء
نطلبها من ام ، لكن لا هذا مقبت
أما الرجل الوقور فلم يقل شيئاً
لكنه أيد زوجته بحركة متواصلة
من رأسه .

بدأت السيدة دوبيير
بالبكاء واستدارت نحو زوجها
وتتمت بصوت مليء بالشهيق ،
صوت طفل كل رغبته عادية ملبة ،
" انهم لا يريدون يا هنري ، انهم
لا يريدون .

عندها قام السيد دوبيير بمحاولة
اخيرة : " لكن يا اصدقائي فكروا
بمستقبل ولدكم وسعادته ، وب .. "
لكن الفلاحة المفتاة قاطعت
قائلة : " لقد رأينا كل شيء
وسمعنا كل شيء وفكرنا بكل شيء
أذهبوا من هنا ، لا اريد ان اراكم
ايذا في هذا البيت ، هل يجوز
أخذ طفل بهذه الطريقة " .

لكن السيدة دوبيير تنهت وهي
خارجة بأنه يوجد طفلين صغيرين

كانت نادمة على رفضها .

لم يعد يسمع شيئا ابدا عن الصغير جان فالان ، وراح اهله يقبضون كل شهر المبلغ المخصص لهم من عند الكاتب بالعدل ، وقد تخصصوا مع جيرانهم لان السيدة توفاش غيرتهم بالخزي مرددة بدون توقف ومن بيت لبيت بأنهم يجب ان يكونوا منحرفين كي يبيعوا طفلهم وبان هذا قدر وسفيه .

منذ ذلك الحين أخذت الام توفاش تتفاخر بتصرفها فتمسك طفلها وتقول له كما لو انه يفهم : " انا لم أبعك يا صغيري ، أنا لست غنية لكنني لا أبيع اطفالي . "

هكذا جرت الاحوال خلال سنوات عديدة ففي كل يوم تخرج الام توفاش امام بيتها وتلمح بعبارات خشنة بحيث يسمعها البيت المجاور وقد انتهت بالاعتقاد بانها افضل من فني القرية لانها لم تبع ابنها شارلو وأولئك الذين يتكلمون عنها كانوا يقولون : " نعرف جيدا بان ذاك العرض مفر لكنها تصرفت كام مثالية . "

شارلو الذي بلغ الثامنة عشر من العمر والذي ترعرع على هذه الفكرة التي يرددونها عليه دائما حسب نفسه هو ايضا افضل من كل رفاقه لانهم لم يبيعوه .

اما عائلة فالان فقد عاشت بهناء وذلك بفضل المعاش الشهري مما دفع عائلة توفاش التي بقيت بائسة الى الهيجان ، فقد ذهب ابنهم الكبير لخدمة العلم وتوفي الثاني وبقي شارلو وحيدا يعمل مع ابيه ليظفم والدته واختيه الصغيرتين .

في عامه الواحد والعشرون شاهد شارلو ذات صباح سيارة لامعة تتوقف امام الكوخين ونزل منها شاب فتي يحمل سلسلة ساعة ذهبية ومد يده لسيدة عجوز بيضاء الشعر قالت له : " هناك يا ولدي ، في المنزل الثاني ، فدخل الى كوخ عائلة فالان . "

كانت الام العجوز تغسل خرقها والاب العاجز يمشي بالقرب من المدفأة ، رفع الاثنان رأسيهما وقال الشاب لهم : " يوم سعيد يا أبي ، يوم سعيد يا أمي . "

فانتصبا مدهوشين واسقطت الفلاحة الصايون في الماء من شدة الانفعال وتمتعت .

" هل هذا انت يا ولدي ، اهنا

انت يا ولدي ؟ " فأخذها بين ذراعيه وقبلها مرددا " يوم سعيد يا أمي " بينما قال العجوز المضطرب يهدوء : " هيا أنت قد عدت يا جان ، كما لو أنه قد رآه منذ شهر فقط . "

عندما تم التعارف اراد الاهل على الفور اخراج الشاب في البلدة لظهاره ، فأخذوه عند المختار وعند القس والمعلم ، راقب شارلو من على غتية كوخه كل هذا .

في المساء وعلى العشاء قال لابييه : " هل كان يجب ان تكونوا اغبياء لتتركوهم يأخذون صغير عائلة فالان ؟ "

اجابته امه باصرار : " لا اريد أن نبيع طفلنا ابدا " أما الاب فلم يقل شيئا ، ثم قال الولد " ليس من التعاسة ان تضحوا هكذا ؟ " عند ذلك قال الاب توفاش بوضوح وبصوت غاضب : " ألا تلوونا لاننا احتفظنا بك ؟ " وقال الشاب يعنف : " نعم سألومكم على ذلك ، على أنكم لستم سوى عاجزين ، ان أهلا مثلكم يجلبون التعاسة لاطفالهم ، كم تستحقوا ان اترككم

بكت الام الطيبة في صمتها وشاووت وهي تلتهم بضع لعقات من الحساء التي اراقت نصفه : " اقتل نفسك اذا لكي تربني اطفالك " عندئذ قال الولد بقساوة : " أفضل ان لا أكون ولدت ابدا على ان اكون على ما أنا عليه الان . "

عندما رأيت جان فالان قلت لنفسي انظر يا شارلو كيف كنت اصيحت الان . ثم قام وأضاف : " انني أشعر بأنني سأفعل جيدا بعدم البقاء هنا لأنني سألومكم على ذلك من الصباح وحتى المساء وسوف أجعل حياتكم جيما ، هل ترون ، سوف لن أغفر لكم هذا ابدا . "

سكت العجوزان الباكيان والمذهولان واستمعنا الى ولداهم الذي عاد وقال كل ، هذه الفكرة ستكون قاسية جدا ، أفضل ان اذهب من هنا لابحث عن حياتي في مكان آخر " وفتح الباب فدخلت اصوات عائلة فالان التي تحتفل بطفلها العائد ، فصفع شارلو الباب برجله واستدار نحو أهله وصرخ : " اذهبوا ايها الفلاحون ، واختفى في الليل . "

بسمه

موج من النور المسلسل فوق شطآن الجفون
وسنا بريق خاطف في مثل لمح الظنون
ودعاب روح سمحة تطفو جباباً من حنين
وظلال آمال تمر مزملات بالية بين
التي حبيب ضاحك نشوان في سيف العيون

وانشق فجر كاللظى عن آخر مثل النجيع
فجران ضحا مشرقاً بياض ألبان الضروع
حامت عليها بسمه بنقاء ازهار الربيع
وحنين قلب جائع لسانق معمود صديق
وحنان ام تاكل خيال مولود رضيع

قلب الحنان بحقيقه يحبو على احضان بسمه
وعبير انفاس الزهور يذوق من اردان نسمة
وشمع لمح النجوم يطل من اهداب نجمة
والطهر والامل الخلوب تأنقا برأ ورحمة
القمها طفل الضلوع فجن من ذكرها لمة
الحويز - جبله ابراهيم منصور

ابتهاال

البك انت

على ذلك الشاطيء الحالم الوام
تهاويت شوقا فمال ابتهاال
ففي غدنا الهائم
بقايا ظلال
وآل

يقال
بأن المحال

على شفة الواجم
يموج صلاة طهورا حلال
وينهد في زفرة العاشق الحالم ،

على قدميك تمرمر بوح بلون الدم
وجن من الوجد حلم الرمال
ففي ملعب الانجم
يقول المحال :
تعال .

ومال

جناح الوصال
ورف على موسمي
فاينع وهم وشعت لآل
وهام شرع الى الموعد المبهم

انا انا نبيت السراب على مبسمي
اموت وفي الجفن مني سؤال
وابكي وتبكي الليال
ففي مآمني
خيال

يقال

بأن الزوال
على افق ملهم
يموت فتبكي عليه الليال
ونهفو ابتهاال شرود الى برعم

باريس : بربرع هفبي

جيرار نيرفال .. الجنون والعبقرية

بقلم: شاعر نوري - باريس

والأحداث.

يمكننا بسهولة ان ندرك ان شخصية نيرفال الادبية مزدوجة الجانب. هناك جيراد نيرفال الواقعي - العقلاني وهناك نيرفال اللغز - الغامض. رجل الحاضر ورجل الاشباح .. تتضح هذه الازدواجية خلال اعماله وثارة تبرز ميوله العقلانية - الواقعية. تكشف اعماله (اليه المسحورة، ليالي اكتوبر، سفر الى الشرق) عن شخصية متميزة، شخصية مثقف يسير في دروب المدن، كما يسير في التاريخ. يراقب بدقة كل التفاصيل لكشف مواهب الماضي بجماليات الحاضر. يبحث نيرفال في سفراته عن صفاء يفقده وشباب قد ولى غير ان هذا البحث الدائم لا يتجلى في روايته (اوريليا) الا من خلال الحلم وضد الجنون.

لم يثر اي عمل شعري الضجة التي احدثتها اعمال نيرفال الشعرية واهمها (الاهام) اذ تلقى تساؤلات شتى في كل بيت من شعره، كان مولعا بتفاصيل التاريخ، القريب والبعيد اذ يحول تاريخ العالم الى تاريخ شخصي متعلق به، ويتمتج تدفقات الاحداث التاريخية بدمه. ويبحث طوال حياته عن الروابط العرقية والفكرية والشعرية التي تصل بينه وبين عظماء الماضي. كان يؤكد نيرفال دائما بانه عايش هذه الشخصيات الشهيرة بحيوات سابقة.. وليس الواقع سوى مرآة للحلم وتقليد فاضل لحقائق اساسية. وبعد ان حاول الحفاظ على التوازن بين الواقع والخيال، في عمله (سلفي) قطع الشاعر كل صلة مع الواقع في اعماله.

تعتبر رواية (اوريليا) كاهم عمل قام به الكاتب، وهي محاولة مستمرة للتغلب على الجنوب. ليس لنيرفال مثيل في تاريخ الادب، بمعنى مثيل لتقافته وغموضه وعبقريته وقلقه الناتج عن الجنون. كما ليس هناك مثيل لهذا التكامل الخلاق الرائع ما بين العبقرية والجنون. وما اضيق الخيط الفاصل بينهما.

اهم اعماله الادبية والفنية

سفر الى الشرق، ليالي اكتوبر، بنات النار، اوريليا (روايات) الاكاديمية، الطباخ، فرنسا المقاتلة، قصائد كاملة (شعر)، امير الاغبياء، بيبكيو، ليوبوكرات، الكيمائي، عربية طفل (مسرح) فاوست، نمط جديد، رسائل الى جيني كولون، رسائل لم تنشر، مراسلة، ملاحظات هاوي موسيقى، ترجمات وكتابات ومراسلات.



● الشاعري والكاتب جيرار نيرفال

والفانتازيا. من المفاجآت حقاً ان جيرار نيرفال بالرغم من قناعاته ومعتقداته الليبرالية لم يشارك في الانتفاضة التي ادت الى سقوط الامبراطور نابليون الثالث. غير انه لم يتردد لحظة واحدة في التهمج على الاعمال المعادية لافكاره.

في عام ١٨٤١ تعرض الشاعر والكاتب نيرفال لاول أزمة نفسية حادة ادت به الى المكوث في مستشفى الامراض العقلية. وازداد مرضه حدة خلال السنوات اللاحقة اذ تتابعت الازمات النفسية بشكل متتابع. في عام ١٨٥٤، قرر نيرفال مغادرة المستشفى والى الابد بعد اقامة دامت مايقرب الثلاثة اشهر، وبالتدريج كان نيرفال يعاني من عزلة خانقة اذ تخلى عنه اعز اصدقائه السابقين، وذلك بسبب مرضه. وبعد ذلك دخل نيرفال في فترة حادة من حياته اذ عير مرارا عن خطه من هذا المرض العصيب قبل ان يلتجئ الى عرس كائنات.

في ليلة قارس - من ليالي يناير، غادر الشاعر الفندق الذي كان يسكن به تاركا حاجياته اذ اصبح غير قادر على تسديد اجور الفندق. في صبيحة اليوم التالي، وجد جيرارد نيرفال مشنوقا على حبل باحدى الازقة القديمة البائسة تحت شوارع باريس. مات الشاعر من الجنون ومن الآخرين تاركا معالم عبقريته في مجموعة من الاشعار والروايات والمسرحيات. قال عنه الشاعر المعاصر له، تيوفيل غوتييه: «يموت تخلص نيرفال من الغشاء الارضي الذي كان يرتديه كاسمال بالية، ودخل في فردوس الظلال المعبودة التي كان يتعامل معها منذ زمن طويل». واندريه جيد، يقول عنه: «ان اسلوب نيرفال في الالتقاء ليس له مثيل في تاريخ «ديناء». اما جان جيروود، المسرحي المعروف، فيقول عنه: «لدى جيرار نيرفال شوق ورغبة اطلاق على العالم اللامرئي يماثل شوقنا الى رؤية المناظر

ذات صباح وجد الشاعر والكاتب الفرنسي الشهير، جيرار نيرفال، منتحرا وملقى تحت فلوج باريس.

من هو نيرفال؟ وماهي اهم اعماله؟ وماهي الظروف التي دفعت به الى الانتحار في اوج عطشه الابداعي؟

ولد جيرار نيرفال عام ١٨٠٨ في باريس من اب طبيب كان يعمل في صفوف الجيش الامبراطوري الفرنسي، فقد امه في سن مبكرة وظل يبحث في وجوه النساء اللاتي تعرف اليهن عن حلم وغز كانت امه تتمثل بهما. اراد ابوه ان يخلق من ابنه طبيبا الا انه رفض ذلك لكي يتوجه الى الادب والفن. بعد انتهاء دراسته الثانوية نشر نيرفال بعضا من قصائده التي تنبض بالاحاسيس القومية، ومن اهم منشوراته ايضا ترجمة رائعة لعمل غوته «فاوست» الى اللغة الفرنسية. من هنا بدأ جيرار نيرفال حياته الغريبة، الغامضة، التي كانت في نهاية المطاف ستؤدي به الى ضرب من الجنون. جنون الشاعر، وتجاولا مع اراء ابيه، تظاهر بدراسة الطب غير انه بدأ في نشر اعماله الادبية تحت اسم فني مستعار هو اسمه الذي اشتهر به طوال حياته. واول ما تعرف على النساء كان ذلك من خلال تعرفه على الممثلة «جيني كولون» حيث لم ينسها ابدًا، استمر نيرفال في حياة البذخ والتبذير بالرغم من نصائح ابيه الذي لم يفقد الامل في ان يصبح ابنه طبيبا.

تميز نيرفال بحبه واقتنائه بالشرق اذ قرر القيام في زيارة بلدان سنة ١٩٤٢ مصطحبا احد المستشرقين الشبان وهو، جوزيف فونغريد، ولم يكن اهتمامه بالشرق متعلقا بتاريخ او بحضارات هذه الاقطار بقدر ماكان مجذوبا بالتقاليد والحياة المحلية. يقول بهذا الصدد: «ان دراسة التقاليد والاعراف اهم واكثر متعة من مشاهدة اطلال المدن. ان عاما بأكمله لا يكفي لفهم واستيعاب مدينة القاهرة». وقال عن اسطنبول بانها اجمل مدينة في العالم. وقد اصيب بخيبة امل في مصر اذ يقول عنها في رسالة كتبها لصديقه الشاعر الشهير، تيوفيل غوتييه، «..... انك ما زلت تؤمن بطائر - ابو منجل - وباصفرار النيل وبحمرة اللونس، وربما بالنخلة الزمردية وبالجمال... والسفاه ان - ابومنجل - مجرد طير وحشي، واللونس عبارة عن بصلة، من خلال هذه المقتطفات، يتضح بان جيرار نيرفال ظل متشبثا بالخيال والحلم اكثر مما اهتم بالواقع المفجع.

وفي خضم اعماله الفنية والادبية والصحفية، استمر جيرار نيرفال في نشر عدد هائل من الاعمال تتميز بالخيال

أبو بكر الرازي « ١ »

والاقوال المتضاربة عنه

بقلم : الدكتور عارف تامر

" لناصر خسرو " و " للكرماني " وثلاثتهم ورد ذكرهم في المقال المذكور ، ولكن الدكتور الفاضل من علينا بأية تفصيلات او معلومات ، واكتفى بذكر مصدر الكتاب من تأليف المستشرق التشيكوسلوفاكي ، " بول كراوس " واني لا ادري ماذا يستفيد القارئ او الباحث من موضوع ليس فيه اية دلالة او تعريف بالاشخاص الذين يلعبون الدور الرئيسي على مسرحه .

امام هذا الواقع .. رأيت من واجبي التعقيب على المقال هامسا في اذن الدكتور الفاضل بان كلمتي هذه لا تخرج عن كونها وليدة التقدير والحرص على اظهار الحقيقة المحتجبة في كهوف عالم الادب والفكر والتراث ، وما دام ليس هناك اي هدف اخر ، فكم يسعدني ان يكون النقد بين الادباء والباحثين بناء ورياضيا .

في عصر " الرازيين " ، " ابوبكر وابو حاتم " اي في مطلع القرن الثالث للهجرة كان الفكر الاسلامي يذخر بكل جديد وطريف ، وهذا الفكر الاسلامي المتمثل بالعلم والفلسفة كان منطيعا بطابع التفوق والمقدرة ، ويسيطر على دائرته الفكرية ، وعلى مجتمعه الادبي النشاط والسبق .. ويجب ان لا ننسى ان هناك دعوات عديدة ظهرت في المجال ، وخلافات عقائدية وفكرية وجدل كلامي لم يكن يتوقف عند حد من الحدود ، بل كان يخرج في اغلب الاوقات عن نطاق المناقشات الكلامية الوجيهة في النوادي والمراكز العلمية ليتحول الى بيانات مستفيضة تبرز على صفحات الكتب والرسائل ، ثم الى سلاح يخص للاستعمال في ميادين الدعاية كمادة للترغيب والاقناع واستقطاب المؤيدين والانصار ، وكان حملة هذه

قرأت امس في مجلة " عالم الفكر " المصادرة عن وزارة الاعلام في دولة الكويت مقالا للدكتور ، " جلال شوقي " عميد كلية الهندسة في جامعة قطر تحت عنوان (ابو بكر الرازي وبحوثه في العلم الطبي) .. فخيّل الي لدى قراءتي العنوان باني قد عثرت على كنز ثمين وقلت : ان استفادتي من المقال المذكور ستكون دونما حدود ، وهذا بالاضافة الى الاثار والفوائد الاخرى بالنسبة للمهتمين والباحثين ولطلبة العلم ، ومما زاد في رغبتني ايضا اعتقادي بان الدكتور المذكور قد اكتشف شيئا جديدا ممسا تتوزع فائدته على الانسانية جمعاء

ولكن لا بد من القول والاسـمى بغمرني باني ماكدت افرغ من قراءة ، المقال حتى تملكني الاسف الشديد فرجعت الى اعتقادي الاول الذي لم يتغير بان البحث العلمي المجرد لا يزال في المهد قابعا في زاوية الانحطاط يشكو من النقص والبعد عن كل معرفة وموضوعية ، فالتقليد والنقل عن السابقين وعدم التوليد وفقدان الابداع هو كل ما يظهر علينا .. وأرقني ان يتطرق الدكتور الفاضل الى موضوع غريب عنه ، وكان من المفروض ان يستوعبه ويقرأ كل ما كتب ، عنه .

اجل .. كان استغرابي مضاعفا عندما قرأت مقالة الدكتور شوقي الانفة الذكر وخاصة القسم الخاص بالمناقشة التي دارت بين الرازيين - ابو بكر وابو حاتم .. وكنت انتظر من الدكتور الفاضل ان يعرفنا ولو بكلمة موجزة على الاقل عن " ابي حاتم الرازي " ودوره ، وصنعه ومكانته وعلاقته بالمناقشة الانفة الذكر واسبابها ، وهكذا بالنسبة

كشف عنها ولخصها بقوله :

ان الله لا يمكن ان يختار البعض من مخلوقاته لكي يعهد اليهم بالنبوة والرسالة ويخصهم بالوحي ، وبما يميزهم ويرفعهم عن بقية خلقه مما ينمي التحاسد والتباغض ويكثر من الحروب والتفرقة والعدوان .

وهذه الاقوال لم يكن يقول بها ، احد من علماء ذلك العصر الا " ابي الراوندي " (٢) واتباعه من الفرقية الراوندية " وبعض الدهريين الذين جحدوا الله وانكروا وجوده ، او بعض الطبيعيين الذين آمنوا بالله غير انهم انكروا القيامة والبعث واليوم الآخر . وخلود النفس ، او بعض الالهيين الذين آمنوا بالله واليوم الآخر ، غير انهم اتوا بعقائد جديدة ومبدع مستوردة وطافحة بالكفر والالحاد .

ان تلك الاقوال اشارت " ابو حاتم الرازي " ودفعته الى النزول الى حلبة المناقشات ليدافع عن اهم قضية اسلامية ، فجاهر بافكاره ، وابرز عقيدته التي تقوم على اساس الاعتراف بان النبوة هي تولية الهية ، وان الله قد جعلها في بيت واحد لا تخرج منه ابد الدهر فهي اساس الدين والواسطة لمعرفة الله والمصدر الاول والينبوع الممد للامامة او الوصاية ، التي تأتي بالمرتبة الثانية بعد النبوة ، ونحن عندما بدأ بتعطيل واحدة ، فيكون علينا ان نبطل الاخرى ، وهذا غير جائز ، ويضيف ابو حاتم على قوله :

بان النبوة من الوجهة الفلسفية هي درجة النطق ، وهدف الوحي وممشول العقل الفعال الممد لكافة الحدود التي هي دونه في المرتبة ، وينتقل بعد هذا ليعرض في كتابه " اعلام النبوة " ، مواضيع اخرى كانت مثار جدل ومنهجا الهيولي والطبيعة والزمان والنفس ، وغير ذلك ، وقد وكل ابو حاتم على علو كعبة وتفوقه في هذا المجال ، كما اثبت تطلعه في الطب الروماني وازافة الى الطب الجسدي (٣) ٠٠ وقد ابرز بحجة

قوية ووضوح رأي معبرا بذلك عن رأي المدرسة الفكرية التي كان ينتمي اليها

في هذا المقال لا انكر على ابي بكر الرازي تفوقه واكتشافاته في علم الطب ولكني انكر عليه تنكره للنبوة والرسالة ٠٠ اما نظرياته الفلسفية

الافكار يعبرون عن المبادئ والمناهج والعقائد التي درسوا عنها في المدارس ومن حسن حظ العلماء ودعاة المدارس الفكرية ان الحرية في التعبير عن الاراء وعن علاقة الدين بالفلسفة ، وعن دور العلماء في البحث كانت مضمونة ومعترف بها .

ان الباحث في موضوع الفلسفة الاسلامية في القرن الثالث للهجرة ، لا بد له من ان يواجه سبيلا عسيرا محفوفنا بالعثرات ، او ربما ادى الى نفق مظلم يحجب في اعماقه الامل والاهداف . فالفلسفة الاسلامية التي شقت طريقها الى الافكار في عهد مبكر من ظهور الاسلام ، هذه الفلسفة كان مقدر لها ان تمر بمراحل متقلبة ومعقدة ، بل كان مفروضا عليها ان تخضع الى اعاصير الزمننة الهوجاء والى رياح الاجواء العاتية ، وها ان الباحثين فيها حتى اليوم ، لا يزالون يتعرضون الى هبات قاسية من التعليقات التي اقل ما يقال عنها انها تختلف باختلاف معلومات الباحثين ، والدارسين واجتهاداتهم ، في حقول التفسير والتأويل وفهم ما وراء الرموز والمغمضات .

ومهما يكن من امر ٠٠ ففي مقال الدكتور شوقي المذكور اشارة الى المناقشة العلمية التي جرت بين " الرازيين " ابي بكر وابي حاتم ، وقد كان من الواجب العلمي ايراد التفاصيل وذكر الاسباب التي حدت بالرازيين الى خوض غمرات تلك الحرب الضروس والى خوض المعركة الفكرية كما ذكرنا ، واني على يقين بان سبب الخلاف ابعاد مما ذكر ، وان قصة الهيولي والمكان والزمان والقدماء الخمسة لم يكونوا الاجزاء من كل ، او نقطة من بحر وكانني بالدكتور شوقي توخي ان لا يعطينا اكثر من ذلك شفقة علينا من الضياع في صحارى العلم والمعرفة .

ان المناقشة الانفة الذكر ذكر تفاصيلها ابو حاتم الرازي في كتابه " اعلام النبوة " وفي هذا الكتاب دافع عن عقيدته " الاسماعيلية " الاساسية الاصيلة ضد الكفر والالحاد .

و ضد المتقولين والخارجين من قاعد الدين ، والطاعنين في النبوة وعلى رأسهم " ابو بكر الرازي " ولم يكن هذا جيديدا او غريبا في ذلك العصر ، فابو بكر كان يجاهر بأراء مغايرة ومضادة للرسالة والنبوة ، ومن الواضح ان

الآخري فيبدوا انها غير متناسقة وبعيدة عن تعاليم الاسلام ، وقد كانت من نوع الهذيان كما وصفوها لانها بمجموعها تخرج عن نطاق مبادئ الفلاسفة الاسلاميين الذين سبقوه وعاصروه ، وكان على الدكتور الفاضل ان يفصل لنا كل هذا ، ولكنه ابي مما يجعلنا نقول ونؤكد : بانه ربما يكون قد اراد ذلك قصدا ، او انه لم تكن لديه معلومات اكثر ، وفي الحالتين لا نغفیه من اللوم ، ولا نبراه من التقصير .

في كتاب "اعلام النبوة" مثل ابو حاتم الرازي دور العالم القوي الحجة الواضح الرأي القابض بكلتي يديه على الموقف ، والمتقلب في كافة الجولات على خصمه ، اما ابو بكر فيبدو ، ان قدرته لم تكن على ما يرام في مجال المقارعة واعطاء الحجج ولوقوف بوجه عالم كبير تخرج من مدرسة فكرية كبرى شهد لها حتى اعداؤها بالتفوق العلمي والفلسفي .

ومهما يكن من امر فابو حاتم الرازي لم يكن من الدعاة الاسماعيليين فحسب ، ولكنه ظهر وكأنه من الفلاسفة الاسلاميين الموسعين الكبار ، امحياته /

فقد ولد في "بشاروي" قرب الري "وتوفي في" اذربيجان " واقام زمنا في بغداد .

كان داعيا "لمعبود الله المهدي" مؤسس الدولة الفاطمية في شمالي افريقيا ثم للقائم بأمر الله الخليفة الفاطمي الثاني ، اما وفاته فكانت ٣٢٢ هـ ، او ٩٣٤ م .

اشتهر ببلاغته وعذوبة الفاظه ، وقد اجمع المؤرخون على انه ترك العديد من المؤلفات ولكن اكثرها فقد ، واما الباقي فأهم كتاب منها : "الاصلاح" واعلام النبوة " وله كتاب "الزينة" في اشتقاق الكلمات اللغوية والفلسفية والاستشادات الشعرية والاصطلاحات وتأويلاتها الباطنية ، وهذا الكتاب القيم يقسم الى اجزاء عديدة ، ولم يطبع حتى الان ، وكان مؤلفه قد قدمه بكلمة اهداء الى الخليفة الفاطمي الثاني "القائم بأمر الله" .

اما "حميد الدين الكرمانسي" فكان يعرف بلقب "حجة العراقيين" اي العراق ، وفارس وكان ايضا من دعاة

الاسماعيلية الذين خدموا تحت زايطة الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله ، ومن المشهور عنه انه نزل في القاهرة وتسلم "دار الحكمة" بناء على طلب الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله .

توفي سنة ٤١١ هـ ، اما تاريخ ولادته فقير معروف في كتب التاريخ . كتابه "راحة العقل" اعتبر بانه من اقوم الكتب الفلسفية الاسلامية ، ففي اسواره ومشارعه ومديبته ، يدهش العقل ويشغل ، ومع كل اسفلت يوجد حتى الان من يملك القدرة على فك رموزه ودخول ابوابه ، وله كتاب "الرياض" (٤) ويعتبر ثمرة من ثمار تراثنا وفلسفتنا الاسلامية ، او قل عنه ذخيرة من ذخائر المعرفة التي تتميز بها القرن الرابع للهجرة وما قبله وله رسالة "الاقوال الذهبية" وفيها ينتصر لابي حاتم الرازي على ابي بكر ، ولكنه ايضا وجه لوما وعتابا للرازي ، لاقتضاه بعض الراء في معرض رده وقوله انه كان جنلياً ان يكون اكثر عنفاً وتعريفاً .

ومن الجدير بالذكر انه ايد النبوة ، وسفه رأي ابو بكر الرافض لها ، واعتبر الامامة وريثها وفرعاً متمماً لها ، ومن قوله : "انها قاعدة اساسية رئيسية للدولة وللدين ، فهي نظام من انظمة الحكم ، وقيادة روحية مهمتها الحفاظ على الشريعة والدعوة ، وهنا يستشهد باقوال الخليفة الفاطمي المعز لدين الله التي يقول فيها :

"ليس الامام من الناحية الجسدانية الا كغيره من ابناء البشر يتعرض الى ما يتعرضون اليه من آفات وامراض ، وحاشاه ان يمل الى مرتبة الالهية التي هي خاصة بالمبدع الحق سبحانه ولا اله غيره

ويأتي الدكتور شوقي في مقالته واكثر من مرة على ذكر "ناصر خسرو" ، ولكنه نسي واغفل التعريف عنه كهاتده ، بالرغم من انه اورد بعض اقواله . وتعقيباً على ذلك نقول عنه :

هو ابو المعين ناصر بن خسرو ابن الحارث القبادياني المروزي البلخي البدخشاني . نشأ في اسرة متوسطة الحال وبعد ان نال ثقافته الكاملة التحق بخدمة السلطانين الفزنويين ، محمود ومسعود "وعندما افلح السلاجقة بالقضاء على الدويلات الشرقية التحق بخدمة "جفري بك" حاكم خراسان ، وتولى امر

خزائنه ، ولكن المنصب لم يقف حائلا بينه وبين تحصيل العلوم ، فعكف على قراءة مؤلفات الفارابي وابن سينا ، وفلاسفة اليونان .
اتفق المؤرخون :
على ان ولادته كانت ٣٩٤ هـ في "قياديان" وتوفي ٤٨١ هـ في بلدة "فاريغان" من نواحي بدخشان .

لناصر خسرو كتب عديدة بالعربية والفارسية أشهرها : سفرنامه ، و زاد المسافرين ، وجامع الحكمتين ، و ام الكتاب ، وبستان العقول .

كان من دعاة الاسماعيليه الكبار ايضا ، وعاصر الخليفة الفاطمي المستنصر بالله ، و اقام في القاهرة ، "المعرية" مدة من الزمن ، ثم عاد الى وطنه مرورا بالخليج والبحرين حيث درس شؤون الحركة "القرمطية" في موطنها ، ومن الجدير بالذكر انه تطرق اليها في كتاب رحلته المسمى "سفرنامه" .

في نهاية المطاف لا بد من القول:

بأن لابي بكر الرازي مؤلفات عديدة في المنطق والالهييات والمأوراثيات ، ولكن آراؤه الفلسفية اعتبرت غير مستقرة لانها تستند على آراء متطرفة بنكسران الرسائل والنبوءات لهذا وصفوها بالهذيان ، كما استنكرها رجال الدين الاسلاميين .

ان البحث العلمي كما قلنا لا يزال في عصرنا هذا بحاجة الى تخصص في البناء والجوهر والى تجريده من بعض العلوم التافهة التي الصقت به ، وقد يكون الوقت قد اصبحت الآن مناسبا للخروج عن الواقع الذي يحيط بنا ، فنحن لا نزل في اتون رواسب القرون الغابرة نعيش فيه . . . وكم نحن بحاجة الى المزيد من الدراسات والى قراءة كتب التراث على اساس من التفهم والفهم المعاني .

(١) هذا الرد ارسل الى مجلة "عالم الفكر" التي تصدر عن وزارة اعلام دولة الكويت باعتبارها المجلة التي نشرت المقال الاساسي المردود عليه ، ولكن يبدو ان القائمين على ادارة المجلة المذكورة ساءهم ان يتعرض كاتب المقال "الدكتور جلال شوقي" الى نقد علمي يكشف اخطائه واقدامه على كتابة موضوع ليس من اختصاصه ، فأرسلوا الرد اليه بدلا من نشره ، ثم اخذوا يعدون بنشر الرد شهرا بعد شهر حتى مضى عام ونيف . انني آسف ان يتهمت على العلم والادب رجال نخرت عظامهم نار الاقليمية الضيقة فأظهروا عداؤهم للعلم ولحرية النشر ويتضاعف اسفي لوقوع مثل هذه القصة في البلد الشقيق الكويت وهو عضو عامل في منظمة اليونسكو التي ترعى حرية النشر ، فالى وزير الاعلام الكويتي ارفع هذه الكلمة .

(٢) هو ابو الحسن احمد بن يحيى ، توفي ٢٩٨ هـ و ٩١٠ كان من المعتزلة ثم انقلب

عليهم ونفذ تعاليمهم . . كتب ضد الاسلام والاديان المنزلة والنبوءات ، نشأ في بغداد . . اصله من (راوند اصفهان) له في الكتب : فضيحة المعتزلة والزمردة ، والتاج والدافع .

(٣) راجع مجلة الباحث اللبنانية ١٩٨٣ م بقلم الدكتور عارف تامر .

(٤) اشترك بتحقيقه : الدكتور محمد مصطفى حلمي ، والدكتور محمد كامل حسين .

(٥) حققه ونشره في دار الثقافة ببيروت - لبنان ١٩٦٠ الدكتور عارف تامر .

د . عارف تامر